

EYMIEU

—

ÉTUDES

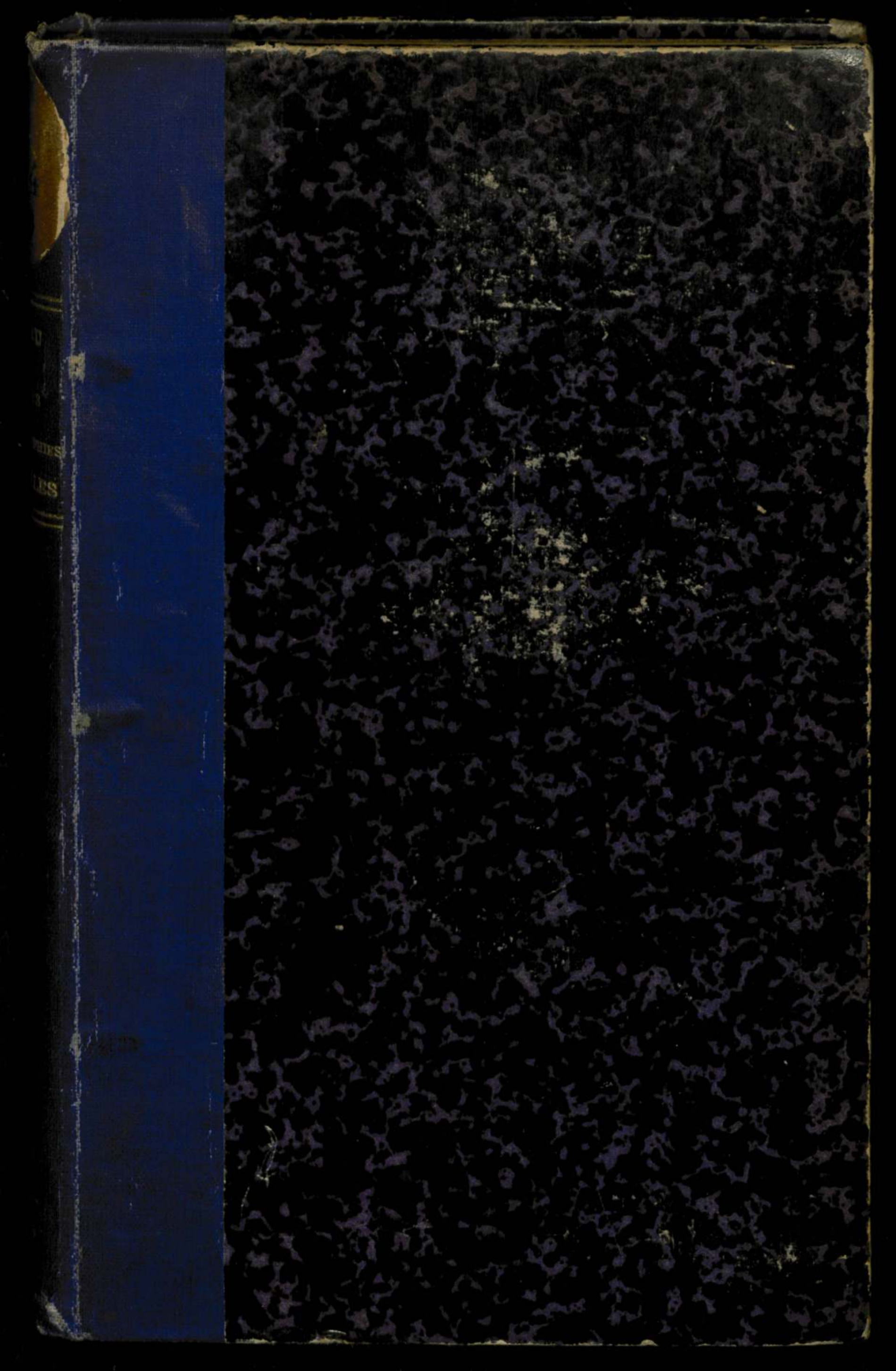
ET BIOGRAPHIES

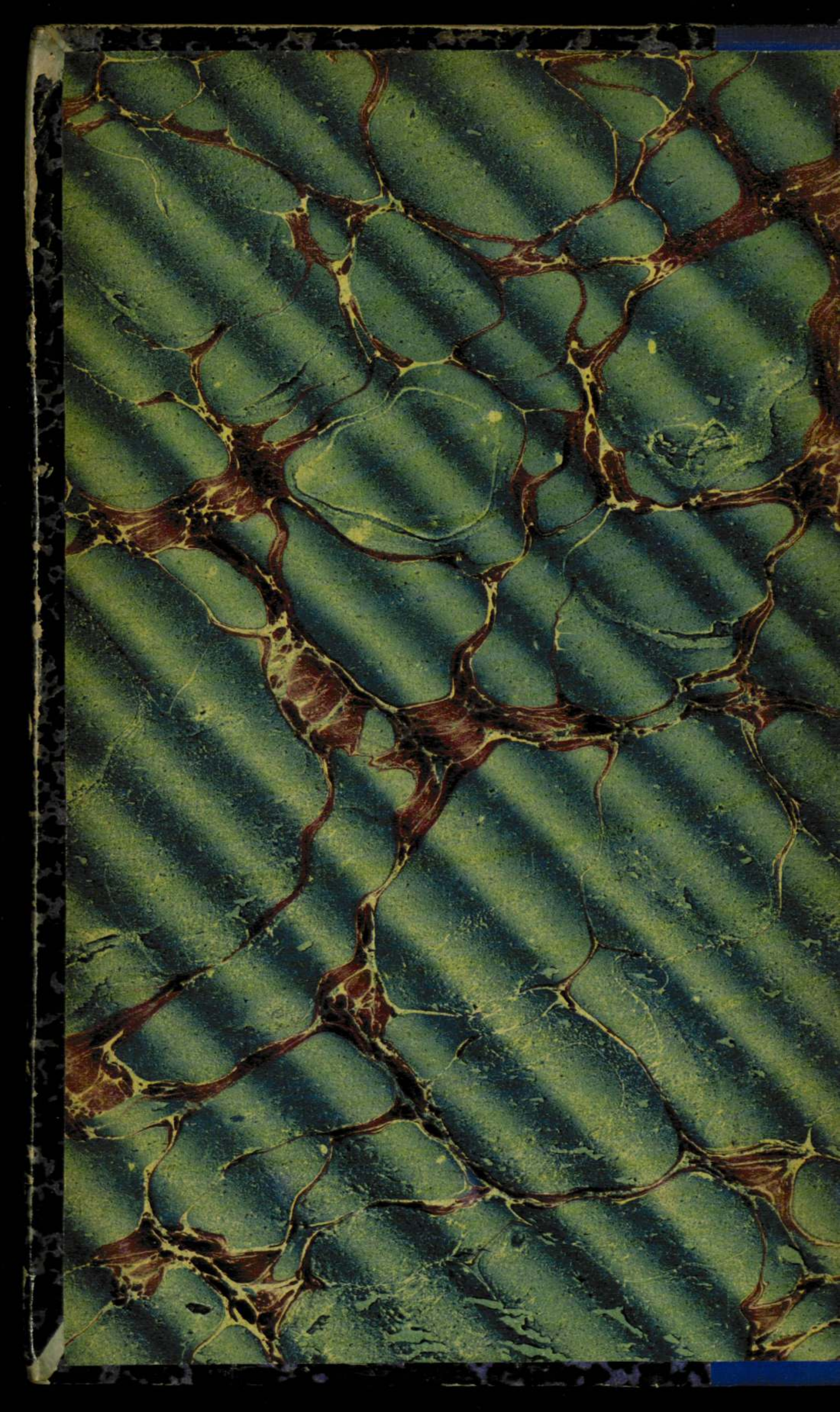
MUSICALES

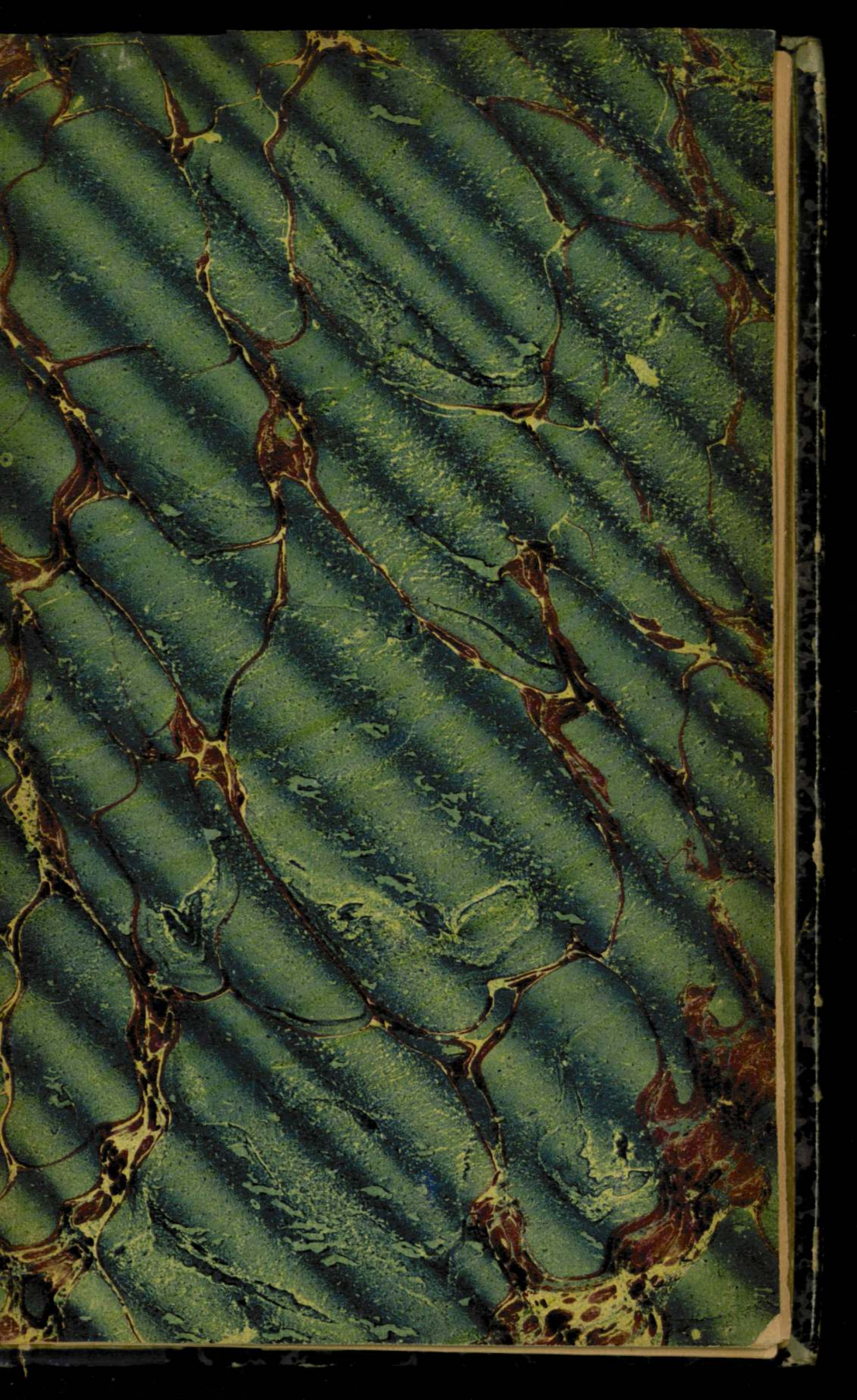


ALRAISON REL. PARIS









ÉTUDES

ET

BIOGRAPHIES MUSICALES

ÉTUDES

ET

BIOGRAPHIES MUSICALES

PAR

HENRY EYMIEU

SUIVIES D'UN

Aperçu sur les origines et l'Harmonisation du Plain-Chant

PAR EMERY DESBROUSSES ET H. EYMIEU

Avec une préface

PAR AUGUSTE DORCHAIN



PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

33, RUE DE SEINE, 33

1892

A mon vieil ami

GUSTAVE *ROCHE*

Je dédie ces modestes pages.

H. E.

PRÉFACE

« Entendez-vous le latin ? » demande Sganarelle à Géronte. — « En aucune façon. » — « Vous n'entendez point le latin ? » — « Non. » Et Sganarelle de s'écrier avec enthousiasme : « *Cabricias, arci* « *thuram, catalamus, singulariter, nominativo,* « *hœc musa*, la Muse, *bonus, bona, bonum*... »

Ainsi faisait l'illustre critique musical X. Y., dont je ne manquais pas, lorsque j'étais naïf encore, de dévorer les savants articles hebdomadaires. Et comment me serais-je méfié ? Cet homme n'avait point son pareil pour l'abondance des termes techniques ; il en pleuvait dans ses phrases ; ce n'étaient que *septièmes diminuées* et *quartes augmentées*, *staccatos* et *rinforzandos*, *tessitures*, *tablatures* et *appogiatures !* Et quelle oreille ! Ce n'est pas lui qui eût laissé un chef d'orchestre transformer un *allegro non troppo* en *allegro* pur et simple ! Malheur à la petite flûte qui, dans la quatrième mesure du finale de la *n*e symphonie, s'était permis un trille intempestif ou quelque inconsidéré *grupetto ?*

Un jour que j'admirais devant le compositeur Z tant d'érudition et de sûreté d'ouïe : « Lui, protesta-t-il ? L'illustre X. Y !... mais il ne connait point ses notes en clef de sol, et tout le monde sait qu'il est sourd ! » Mon premier mouvement fut de m'étonner, puis je songeai que c'est des choses qu'on ignore qu'on parle d'ordinaire avec le plus d'assurance, surtout lorsqu'on les croit ignorées de ceux qui vous écoutent. Quant aux prétentions des sourds à la finesse de l'oreille, rien de plus naturel encore. C'est même un de ces « effets sûrs » qu'un vaudevilliste digne de ce nom ne manquerait pas d'employer dans chacun de ses vaudevilles.

Vous, mon cher Eymieu, vous n'êtes point de l'école de l'illustre X. Y. Avant de vous livrer à la critique musicale vous avez étudié la musique : l'histoire et la théorie d'abord, comme le prouve la savante étude sur l'*Harmonisation du plain-chant*, que vous avez écrite en collaboration avec M. Emery Desbrousses, un érudit véritable lui aussi ; la pratique ensuite, car vos amis savent de vous des compositions gracieuses et originales qui n'attendent pour être mises en lumière qu'un peu moins de modestie de votre part. Vous ne vous êtes donc pas improvisé spécialiste, vous avez travaillé à le devenir ; vous n'avez pas cru, comme beaucoup d'autres, qu'un peu de goût et de bonne volonté y suffisaient. Les jugements de ceux-là ne sauraient guère avoir plus d'autorité

que ceux de tel ou tel individu pris dans la masse du public ; ou plutôt ce ne sont que des impressions qu'ils nous peuvent donner, non des jugements véritables. Pour juger vraiment d'un art il en faut connaître dans une certaine mesure les procédés et les ressources, et, pour tout dire en un mot, le métier.

Et cependant, sauf dans les travaux d'érudition pure, comme celui qui termine votre ouvrage, ne faut-il pas la dissimuler, cette science ? Oui certes : elle est la charpente indispensable, mais sans grâce, qui ne se doit point étaler en façade. Ainsi avez-vous pensé. C'est pourquoi je ne suis point surpris que votre concours soit recherché et apprécié, non seulement à Paris, mais hors de France, par diverses publications musicales. Vous y parlez, sans prétention aucune, un langage accessible à tous, et auquel, en même temps, les musiciens ne trouvent rien à redire. Vous y êtes un lien sympathique entre les lecteurs et les œuvres. Celles que l'on ne connaît point, vous donnez envie de les connaître. Celles que l'on connaît déjà, vous les évoquez avec une telle justesse que vous réveillez dans le mystère de la mémoire les accords assoupis qu'elles y avaient laissés. Et je pense ici, par exemple, à des œuvres qui me sont entre toutes familières, celles de mon cher collaborateur et ami, le grand musicien Widor, dont vous avez parlé avec une admiration si fervente et si juste.

Car vous ouvrez aux harmonies des maîtres une âme, Dieu merci! enthousiaste encore. Vous savez admirer ; vous savez faire admirer. J'estime que ce sont là le plus beau don et la plus belle mission du critique.

Je sais bien qu'il lui faut encore d'autres aptitudes : vous les avez ; et qu'il nous doit rendre encore d'autres services : vous nous les rendrez.

Le moment est venu de les rendre. Les arts et la littérature traversent une crise singulière, une crise de folie, ce me semble. Oubliant que leurs domaines sont différents et impénétrables, sauf sur les frontières, et que leurs moyens d'expression sont irréductibles, ils rêvent je ne sais quels maladifs et chimériques empiètements. Ainsi la musique aspire à des précisions intellectuelles, tandis que la poésie voudrait nous rendre la vibration des couleurs ou l'indéterminé des sensations musicales. Dans le beau livre de M. Gabriel Séailles sur Léonard de Vinci, je notais hier cette formule : « Les arts se distinguent pour « se constituer, en admettant qu'ils doivent se con- « fondre pour se renouveler. » Nous avons depuis longtemps dépassé le premier stade ; au-delà, de rapprochements légitimes ont jailli, en effet, quelques sources nouvelles ; mais ce rapprochement n'était pas encore la confusion. Mozart et Beethoven, Racine et Corneille me rassuraient par un divin équilibre; Wagner et Victo Hugo m'exaltent peut-être davantage, mais déjà ils me

troublent et m'inquiètent. Après Hugo voici venir nos décadents ; après Wagner, vous avez les vôtres. Arrêtons-nous.

Je ne crois pas que la critique puisse enrayer les descentes périlleuses ; mais elle peut du moins les ralentir, montrer du doigt le péril à ceux qui ne sont point encore engagés sur la pente. Qu'elle le fasse donc ! Et cessons d'opposer toujours le critique à l'artiste. Ce sont deux alliés naturels qui tous deux combattent, l'un par le précepte, l'autre par l'exemple, pour une cause unique et sublime, celle de la Beauté.

Auguste DORCHAIN.

BIOGRAPHIES

DE

MUSICIENS CONTEMPORAINS

CH.-M. WIDOR

CH.-M. WIDOR

Mr Ch.-M. Widor, appartient à une famille hongroise à l'origine, devenue française et fixée depuis longtemps en Alsace. Son grand-père était facteur d'orgues. Par sa mère, née à Annonay, il se rattache à la famille du célèbre Montgolfier et de Seguin, l'inventeur de la chaudière tubulaire. Aprés voir fait ses études musicales au Conservatoire de Bruxelles avec Fétis et Lemmens, Charles-Marie Widor fut nommé, à vingt-quatre ans, organiste à Saint-Sulpice, où il est encore. Une des œuvres les plus connues de M. Widor est certainement le ballet de la *Korrigane*, écrit sur le charmant livrét de M. François Coppée, et qui est au répertoire de l'Opéra depuis plus de dix ans.

Dans la *Korrigane*, M. Widor a sû demeurer absolument original, malgré *Coppélia*, ce modèle du genre, dont le souvenir l'a sûrement plusieurs fois hanté. Les plus charmantes pages de la *Korrigane*, la rencontre de Lilez et d'Yvonette, la *Fête du Pardon*, *l'entrée d'Yvonette*, cette vo-

luptueuse *valse lente* et le *final*, malheureusement si écourté au théâtre, ont un caractère très personnel. La mélodie se rencontre partout, jamais elle n'est banale : elle apparaît, d'ailleurs, rehaussée par le charme d'une orchestration exquisement délicate et habile, car M. Widor est un de nos symphonistes qui connaissent le mieux l'orchestre.

Si nous passons de l'opéra à l'opéra-comique, nous sommes amené à parler d'une œuvre qui a été fort contestée : *Maître Ambros*, opéra en quatre actes, poème de MM. François Coppée et Auguste Dorchain. Dans cet opéra se trouvent cependant réunies les qualités du symphoniste et du compositeur dramatique.

S'il fallait adresser un reproche à la partition de *Maître Ambros*, on pourrait dire qu'elle est trop personnelle. Le compositeur s'est trop continuellement efforcé de marcher hors des sentiers battus ; il a tenu un compte insuffisant du public, ce personnage ignorant, qui se permet de juger mauvaise une œuvre parce qu'il ne la comprend pas à la première audition, et qui parle de musique comme un aveugle de couleurs.

Il est certain qu'en entendant le troisième acte de *Maître Ambros*, les habitués de la *Dame-Blanche* ont été complètement ahuris ; cette nouveauté dans le récitatif, cette absence totale de formules et de convention scénique les a mis en pleine déroute. Mais, que M. Widor ne s'y trompe

pas, son opéra sera toujours un spécimen fort intéressant d'une manière toute nouvelle qui, croyons-nous, convient absolument à la scène. Le compositeur a pris à l'école wagnérienne ce qu'il fallait prendre, c'est-à-dire la suppression des airs coupés chers à l'ancien répertoire : chaque acte de *Maître Ambros* forme un ensemble homogène.

Ce n'est pas cependant une succession ininterrompue de récitatifs et de chants, qui se confondent, de telle façon qu'on ne reconnaisse plus les grandes lignes de la composition, comme dans certaines œuvres de l'école moderne ; la trame musicale dans l'opéra de M. Widor est facile à suivre, les mélodies (peut-on prononcer ce mot aujourd'hui sans être traité de philistin ?) en sont claires et simples, quoique originales. Rappelons la charmante *Ballade de Nella*, dont la fin est un épanouissement, l'air : *J'ai deux amoureux* si délicatement chanté par Mme Salla, la *Kermesse*, la fraîche *Chanson du Mousse*, et cette fine *Ronde de nuit* qui a un caractère si *pictural*. Nous ne citons que les pages les plus frappantes, car il faudrait parler de toute la partition, du premier chœur, et du final du deuxième acte d'une magnifique envergure, de ce duo d'amour suprêmement tendre, puis du dernier tableau, poignant tant il est dramatique.

Certes, maintenant que le public entraîné, a compris et applaudi des œuvres telles que le *Roi*

d'Ys, *Esclarmonde*, le *Rêve*, etc., il arrivera fatalement un jour où *Maître Ambros* retrouvera tout seul au théâtre la place qu'il mérite à côté de ces belles partitions.

M. Widor a depuis longtemps au répertoire du Conservatoire une *Symphonie* dont nous citerons l'*andante* et le *scherzo*. Une seconde symphonie a été jouée, il y a quelques années, pour la première fois au Cirque d'hiver, sous la direction de l'auteur. En outre, la Société philharmonique de Londres a donné en 1889 une œuvre symphonique d'après le second *Faust* de Gœthe, qui a reçu le meilleur accueil chez nos voisins. Le premier morceau est en forme d'ouverture mouvementée et impétueuse; l'*adagio*, par contraste, est une page remplie de douceur poétique. Quant à la bacchanale qui termine la *Nuit de Walpurgis*, l'orchestration en est pleine de trouvailles ingénieuses et du plus vif intérêt.

MM. Diémer, I. Philipp et Mme Montigny Rémaury ont joué plusieurs fois, en France et à l'étranger, un *Concerto* de piano, dont l'allegro magistral est suivi d'un andante merveilleusement mystique. Le motif, d'abord exposé en accords plaqués par le piano, revient, à la fin, avec tous les instruments à cordes pianissimo : l'effet est saisissant.

M. Delsart a exécuté au Concert *Lamoureux* un fort beau concerto de violoncelle, et l'auteur a en cartons un concerto de violon inédit.

Dans son catalogue de musique de chambre, citons une *sonate* pour piano, violon et violoncelle, que Liszt fit exécuter à Weimar, il y a quelques années, et dans lequel il joua lui-même la partie de piano; puis « trois petites pièces » en trios pour les mêmes instruments, une « suite » pour flûte et piano, jouée par M. Taffanel; un « quintette » pour quatuor et piano, six charmantes pièces pour harmonium et piano, pour piano, flûte, violon, violoncelle et harmonium une sérénade devenue célèbre, et de nombreuses pièces détachées.

N'oublions pas un recueil de « quarante mélodies », qui renferme des pages telles que: « *Nuit d'étoiles*», « *J'ai dit aux bois* », « *La Captive* », « *le Doux appel* » ; ni des compositions pour piano comme la *Suite Polonaise*, la *Suite en si mineur*, le *Carnaval*, les *Valses caractéristiques*, les *Feuillets d'Album*, les *Pages intimes*, les *Airs de ballet*, les *Scènes de bal*, *Dans les bois*, la *Marche américaine*; pour le chant : des *duos*, des *chœurs*, six *mélodies italiennes*, le *Chant séculaire*, pour soprano, chœur et orchestre.

Mais une des œuvres qui ont contribué le plus à rendre Widor populaire est assurément sa partition de *Jeanne d'Arc*, exécutée récemment avec tant de succès à l'Hippodrome, et sur laquelle nous insisterons.

L'ouverture de *Jeanne d'Arc* est écrite dans un style religieux et sévère, et son motif princi-

pal (un andante en ré mineur) sert de cadre à l'œuvre tout entière. Il y a d'ailleurs, dans la partition, trois thèmes; celui dont nous venons de parler, joué par tout l'orchestre ; — le second, une phrase en sol bémol du piston solo, accompagné par les timbales seules, d'une très grande envolée et d'un tour profondément moderne sinon wagnérien, qui représente la mission divine de Jeanne. Ce thème revient toutes les fois que l'héroïne rentre en scène. Le troisième est un *chant patriotique militaire* d'un souffle puissant qu'on entend d'abord à l'orchestre, à l'issue du premier tableau, quand Jeanne part pour la délivrance de la patrie, puis à la fin de l'œuvre, chanté par toutes les masses chorales au pied de la statue de Jeanne. Ce chœur est écrit sur des vers admirables de M. A. Dorchain.

A ces trois *leitmotives* on pourrait en ajouter un, qui n'est pas le moins expressif ; nous voulons parler du solo de hautbois que joue un berger au premier tableau. Cette phrase revient, au moment où l'héroïne monte sur le bûcher, pour lui rappeler son village. Ce souvenir est des plus ingénieux et produit sur les auditeurs un véritable effet d'angoisse.

Le ballet est une des pages de la partition qui ont obtenu le plus de succès.

Le premier morceau, chœur rempli à la fois d'archaïsme et de fraîcheur, est écrit sur le rondel célèbre de Charles d'Orléans :

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie,
Et s'est vêtu de broderie,
De soleil luisant, clair et beau,

et accompagne la danse.

Vient ensuite une *Pavane guerrière* d'une sonorité *très amusante*, comme disent les musiciens. Le fait est que, dans ce vaisseau de l'Hippodrome, la musique « sonnait » comme nulle part. A la Pavane succède un second chœur sur une poésie du chevalier de Boufflers (en dépit de l'anachronisme) :

Chantons l'amour, faisons la guerre,
Ces deux métiers sont pleins d'attraits,
La guerre au monde est un peu chère
Mais c'est amour qui fait les frais.

Ce chœur est accompagné d'une façon fort originale par les timbres seuls et les trompettes.

Le ballet se termine sur un *Pas de Ribaudes*, très rythmé, et scandé par les tambours de basques des ballerines, qu'interrompt un coup de bombarde parti du camp anglais.

A la musique si gracieuse du ballet succède l'allegro mouvementé et dramatique de la bataille, après laquelle Jeanne entre dans Orléans au son d'une belle marche en *ut*.

Pour la scène du bûcher, le compositeur a écrit une *marche funèbre*, coupée de chœurs religieux, qui est une des pages les plus grandioses et les plus impressionnantes de l'œuvre. La sympho-

nie triomphale qui termine *Jeanne d'Arc*, et dans laquelle la large phrase du *chant patriotique* alterne avec un thème de trompettes, glorieux mais funèbre, est aussi une des remarquables inspirations du jeune maître.

Citons encore un recueil de mélodies : *Soir d'été*, sur des paroles charmantes de M. Paul Bourget. « *Silence ineffable de l'heure*, *le Soir et la douleur*, *Cœur gai*, *Cœur triste*, » sont de petits joyaux littéraires, mais la musique ne le cède en rien au poème, comme sentiment ni comme caractère pittoresque.

La première mélodie, un andante très expressif, est suivie d'une inspiration aérienne : *Brise du soir*, pour voix de soprano. La deuxième : *Près d'un étang*, a une simplicité pleine de grâce, mais le morceau de consistance est un air de mezzo soprano : *Le soir et la douleur*, d'une puissance réelle et d'un grand sentiment dramatique. Puis, après trois strophes déclamées, où quelques mesures seulement viennent souligner les vers les plus expressifs, le recueil se termine par un chant de tristesse douce : *Pourquoi ?*

L'audition des *Soirs d'été* vous laisse l'impression d'une œuvre souverainement délicate et poétique.

Nous avons entendu, l'an dernier, jouée par l'excellent virtuose I. Philipp, à la salle Erard, puis au concert Colonne, et cette année au

Conservatoire, une *Fantaisie* pour piano et orchestre de M. Widor.

La phrase principale de cette *Fantaisie*, présentée par les violons, est développée par le piano, puis reprise par le hautbois. A ce motif succède un allegro qui contraste étrangement, par son rythme, avec le premier thème, et se termine en un tutti, lequel cède tout à coup la place à un *cantabile* d'une expression profonde. Mais le motif initial reparait avec les premiers violons, et se marie au cantabile : ils sont interrompus par une reprise de l'allegro fugué au piano, et reviennent, dits pour la dernière fois, l'un par le hautbois, l'autre par le quatuor.

Cette œuvre, une des plus remarquables de l'auteur, a d'ailleurs retrouvé, en province et à l'étranger, le succès qu'elle avait obtenu à Paris.

Parmi les dernières compositions de Widor, citons une *Cavatine*, une *Romance* pour piano et violon, un *Choral* pour orchestre et la suite pour orchestre de *Conte d'Avril*, dont nous parlerons plus loin.

M. Widor a fait aussi exécuter dans divers concerts un *quatuor* pour piano et instruments à cordes qui est une œuvre intéressante par ses qualités de nouveauté, de charme et de facture. Ce quatuor, écrit dans un sentiment essentiellement moderne, est divisé en quatres parties : Le premier morceau a une allure franche et un rythme très marqué ; l'andante qui suit rappelle les

inspirations les plus poétiques de l'auteur. Mais le scherzo est, pour nous, la page supérieure, comme originalité et comme délicatesse. Il renferme des curiosités harmoniques de grande saveur. Le finale très mouvementé, termine d'une manière intéressante cette importante œuvre de musique de chambre.

Actuellement M. Widor met la dernière main à un opéra qu'il a fait avec la collaboration de Frédéric Mistral, le poète inspiré de la Provence, et qui s'appelle *Nerto*.

Comme organiste, Widor a une réputation universelle, et une virtuosité que personne n'a égalée.

On peut dire que son œuvre d'orgue est la plus considérable qui ait été écrite depuis celle de J. S. Bach. Nous en parlerons en détail dans un article spécial.

Le maître nous a déclaré que désormais, il renonçait à écrire pour l'orgue. Il se consacrera maintenant à l'orchestre et à la scène. Il est d'ailleurs très sollicité par les orchestres des grandes villes de province et de l'Etranger, et il a dirigé l'exécution de ses ouvrages symphoniques à Paris, Angers, Lyon, Marseille, Londres, Barcelone, Anvers, Liège, etc.

Il était le directeur et le chef d'orchestre de La Société : la *Concordia*, qui a donné en 1890 au Conservatoire une si remarquable exécution de la Passion selon Saint-Mathieu, de Bach.

On sait qu'il a remplacé comme professeur d'orgue au Conservatoire le regretté César Franck.

Il manie aussi la plume de critique à ses heures. A l'*Estafette*, il a longtemps rédigé la chronique musicale, et nous n'avons pas besoin de rappeler les intéressants articles hebdomadaires qu'il donne au *Piano Soleil.*

Ch. M. Widor fait de l'art pour l'art, sans concessions coupables au public, il ne se rattache à aucune école ni à aucun groupe : il est lui-même. N'est-ce pas le meilleur éloge qu'on puisse faire d'un artiste ?

VINCENT D'INDY

VINCENT D'INDY

Né à Paris le 27 mars 1852 et lauréat du conservatoire en 1875, Vincent d'Indy fit représenter le 11 février 1882 à l'Opéra-Comique un charmant petit acte : *Attendez-moi sous l'orme*. Cette partition, dont le livret a été tiré de Régnard par MM. Prével et R. de Bonnières, a un parfum exquis du XVIIIme siècle, outre qu'elle est remplie de curiosités harmoniques qui étaient autant d'innovations au théâtre à cette époque. Il est resté surtout de cet opéra-comique une *Ronde Poitevine* d'une inspiration gracieuse et dont l'accompagnement contient de jolies trouvailles d'harmonie.

Après avoir été quelques temps organiste à St-Leu-Taverny, puis à l'église de St-Leu à Paris, M. d'Indy fut distingué par M. Colonne, qui se l'adjoignit comme chef de chœurs des concerts du Châtelet. D'Indy fit répéter successivement la *Damnation de Faust*, *l'Enfance du Christ*, *Roméo et Juliette*, *la Prise de Troie*, et toutes les grandes œuvres montées à cette époque par M. Colonne.

C'est aux concerts du Châtelet que fut donnée, pour la première fois en 1883, une de ses compositions : la *Chevauchée du Cid*, scène hispano-mauresque pour baryton et chœur, paroles de M. de Bonnières. Cette page, d'une grande allure et d'une couleur très intéressante, plût beaucoup, et fit pressentir un compositeur ne devant manquer ni de savoir, ni de puissance.

La *Chevauchée du Cid* fut chantée plusieurs fois par M. Manoury.

En 1885, Vincent d'Indy fait exécuter aux concerts Lamoureux une poétique légende pour orchestre : *Saugefleurie*, d'une instrumentation très fouillée, qui classa déjà le jeune compositeur parmi les plus habiles symphonistes. *Saugefleurie* a été depuis lors jouée souvent par l'orchestre de M. Lamoureux, et toujours avec succès. Mais ce fut surtout le *Chant de la Cloche* qui révéla tout le talent de l'auteur.

En 1884, le grand prix de composition musicale de la ville de Paris était décerné à la partition intitulée : le *Chant de la Cloche*, légende dramatique en un prologue et sept tableaux, poème et musique de Vincent d'Indy.

Le *Chant de la Cloche* fut exécuté pour la première fois aux concerts Lamoureux le 28 janvier 1886. Les critiques musicaux dans leurs comptes-rendus furent assez partagés comme opinions. D'aucuns trouvant dans la *Cloche* une très grande influence wagnérienne, particulièrement dans les

procédés d'orchestration, se hâtèrent un peu de contester la personnalité de l'auteur, élevé il est vrai par son maître César Franck dans le culte du Dieu de Bayreuth. Néanmoins, la presse fut unanime à reconnaître et à louer la puissance de tempérament, l'étonnante science instrumentale et la recherche artistique et pittoresque dont fit preuve dans son œuvre le jeune compositeur.

Pour nous, nous avons été séduit par le charme pénétrant du tableau du *Baptême*, étonné par la *coloration* intense de la *Fête de l'Incendie.* Nous aimons aussi beaucoup cet idéal tableau de la *Vision*, où le fondeur Wilhelm revoit l'image de sa bien-aimée : elle vient évoquer le souvenir de l'amour défunt, ranimer son courage abattu, et lui rendre la force nécessaire pour terminer son œuvre, le but de sa vie, cette *cloche*, qui fera de lui un artiste immortel. Rappelons la scène où, la cloche enfin terminée, les ouvriers fondeurs brisent le moule en reprenant gaîment le chœur du premier tableau :

> Prenons en main le lourd marteau.
> Que la terre se fende et croule !
> La cloche sort de son manteau.

Peu nous importe que l'accompagnement de ce chœur rappelle plus ou moins par son rythme la *Chevauchée des Walkyries*, de même que la *Fête* peut faire penser aux *Maîtres Chanteurs.* Le sentiment est tout différent dans les deux œuvres, et

cela nous suffit. Il faudrait citer aussi l'invocation de Wilhelm de la plus haute envolée :

O Dieu des arts, père de la lumière.

et le tableau si impressionnant de la mort du maître fondeur ; mais surtout le *duo d'amour*, qui à notre avis, est dans l'œuvre entière de d'Indy, la page où l'artiste a atteint le degré de sentiment le plus élevé. Cet amour-là est celui de deux êtres incorporels, et la musique parle ici une langue tellement au-dessus du langage humain que le compositeur devient véritablement « l'homme esprit, » comme dit Victor Hugo.

En 1887, peu de temps après la *Cloche*, on exécutait toujours aux concerts Lamoureux une *Symphonie pour piano et orchestre*, divisée en trois parties. Le thème principal, qui est une chanson de montagnards dauphinois, est successivement varié par des rythmes et des sentiments très différents. La partie de piano ajoute un intérêt à cette symphonie qui se termine par un final d'un effet vertigineux.

Nous arrivons à l'époque où fut donné pour la première fois l'ouvrage peut-être le plus connu du jeune maître.

Pour servir d'ouvertures aux trois drames de Schiller : le *Camp de Wallenstein*, les *Piccolomini* et la *Mort de Wallenstein*, V. d'Indy avait écrit trois morceaux symphoniques très développés, joués jadis aux concerts Pasdeloup. M. La-

moureux a donné en 1888 cette trilogie qui obtint depuis lors, soit à Paris, soit à l'étranger, un très unanime succès. Dans cette œuvre, plus que dans aucune autre, l'auteur a montré combien il a pénétré tous les secrets de l'orchestration moderne, et nous n'hésitons pas à dire qu'il a enrichi cette science de trouvailles personnelles.

La première partie de *Wallenstein* est un tableau très coloré du *Camp de Wallenstein* : un thème guerrier d'une sonorité intense se mêle à une sorte de danse sauvage, interrompue par une fugue d'une allure grotesque, correspondant dans le drame de Schiller au malencontreux sermon du capucin. Le sujet fugué, exposé par les quatre bassons à tour de rôle, est répercuté par divers instruments depuis le cornet à pistons jusqu'au tuba, de la manière la plus comique du monde. Mais ce qui se détache sur ce tableau d'un coloris éblouissant, c'est le motif puissant qui dans la pensée du musicien, doit représenter Walleinstein lui-même : ce thème revient dans toutes les parties de la symphonie.

Le second tableau, *Max et Thécla*, est un épisode tendre qui contraste avec la furia de celui qui précède. Le leitmotif qui personnifie Thécla est d'une inspiration simple et a un charme qui ne se dégage pas toujours des combinaisons harmoniques infiniment compliquées si fort en vogue à notre époque. Mais ce thème est bientôt interrompu par les instruments de cuivre qui

font retentir le motif de Wallenstein, non plus triomphant comme précédemment, mais anxieux et tourmenté. La phrase de Thécla revient au hautbois en *mi* bémol mineur, dans un sentiment de mélancolie poignante, puis s'exhale en un lent soupir.

La *Mort de Wallenstein*, dernière partie de la trilogie, commence par la succession répétée des deux accords de *si* mineur et de *ré* mineur, dont les tonalités étranges doivent représenter l'influence des astres sur les destinées humaines. A ces accords succède le thème de Wallenstein, auquel vient bientôt se mêler le rythme guerrier du *Camp* ; puis le motif de Thécla reparaît exposé par une flûte seule dans l'enveloppement des accords de harpes et répété pour la dernière fois par les violons.

La symphonie se termine par un développement complet de la phrase de Wallenstein, et un retour des accords *sidéraux*, qui s'éteignent dans un long frémissement pianissimo de tous les instruments à cordes.

La *Forêt enchantée*, page symphonique d'après Uhland, qui date de la jeunesse de d'Indy, fût jouée pour la première fois aux concerts Pasdeloup en 1878. Avant même la *Forêt enchantée*, d'Indy avait déjà écrit deux œuvres importantes : une *Symphonie* en trois parties, jouée à la société nationale en 1876, et une ouverture pour *Antoine et Cléopâtre* (Pasdeloup 1877.)

Le *Quatuor* pour piano, violon alto et violoncelle, si souvent applaudi à la Société Nationale et dans d'autres concerts, a été composé aussitôt après la *Forêt enchantée.* A cette époque aussi remonte la composition de : *Clair de lune* étude pour chant et orchestre d'après Victor Hugo (Société N[le] 1881, association artistique d'Angers 1890, etc...)

L'œuvre 15 de V. d'Indy, *Poème des Montagnes*, mérite une mention spéciale. Cette suite pour piano, faite dans une communion intime avec notre belle nature du Dauphiné, a une expression et un charme tout particulier, pour les compatriotes de d'Indy. L'Andante : le *Chant des Bruyères*, est d'une poésie triste et pénétrante. Notons au passage le vague souvenir de Weber dans le brouillard, et surtout le motif de la *Bien aimée*, si tendrement expressif. Ce thème, comme dans la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, et comme le leit motif des *Tableaux de voyages* dont nous parlerons tout à l'heure, reviendra dans chaque partie du *Poème des Montagnes* sous des aspects différents, même au milieu des *Danses rythmiques* du deuxième morceau, succédant à une *Valse grotesque* et formant avec elle un curieux contraste. Dans le numéro III de la suite : *Plein air*, le début (Promenade) nous fait ressouvenir du commencement si calme de l'admirable duo d'amour de *la Cloche* ; le *Coup de vent* qui survient dans les hêtres et les pins rend le

paysage subitement dramatique, le thème de la *Bien aimée* reparaît angoissé, mais bientôt l'orage s'éloigne, tout rentre dans la paix et la sérénité du crépuscule. Le *Souvenir* de la Bien aimée est rappelé une dernière fois avec les harmonies tranquilles des différents morceaux de la suite, et s'évanouit comme une délicieuse vision.

Nous avons à dessein insisté sur le *Poème des Montagnes*, que nous considérons comme une des œuvres les plus personnelles de V. d'Indy. Celui-ci, entre temps, écrivait trois délicates valses pour piano : *Helvetia*, un Lied pour violoncelle et orchestre joué à la Société Nat^{le} en 1885, et qui a retrouvé dernièrement tout son succès aux Concerts Colonne, une curieuse suite en *ré* pour trompette, 2 flûtes, et le quatuor à cordes, exécutée pour la première fois au concert de la *Trompette* en 1887.

Citons sans commentaires : un *trio* pour piano, violoncelle et clarinette, et un chœur pour voix de femmes : *Sur la mer*. La *Fantaisie pour hautbois* et orchestre sur des airs populaires, jouée pour la première fois aux concerts Lamoureux en 1889, est une œuvre trop originale et curieuse pour que nous la passions sous silence. De même les *Tableaux de voyage*, recueil de treize pièces pour piano se faisant suite, qui sont un souvenir d'un voyage à pied que l'auteur a fait en Allemagne. On y retrouve tous les épisodes de son excursion. La première pièce, qui a pour titre :

un point d'interrogation ?, est le thème principal, qui reviendra souvent dans le cours du voyage. Ce point d'interrogation, est-ce la patrie ? est-ce une femme aimée dont la pensée ne quitte pas le voyageur comme dans le *Poème des Montagnes* ? Ici l'imagination de l'auditeur peut se donner libre cours. Le n° 2 est une petite marche très rythmée, interrompue par une causerie avec un compagnon de voyage sans doute, mais bientôt reprise, et qui se termine sur un souvenir du thème (?) Voici un *Pâturage*, page douce et calme, puis le *Lac Vert*, pièce qui a l'air sortie de la plume d'un Schumann moderne. Le *Glas* entendu dans une chapelle voisine vient mettre dans le paysage sa note tristement humaine, qui se mêle au thème, de l'« idée fixe. »

Voilà la rencontre de *la diligence* avec le cornet hurlant du postillon, la naïve *fête de village*, qui est aussi accompagnée du retour de l'idée fixe, la *Halte au soir*, qui est une inspiration d'une grande simplicité et d'un charme exquis.

Très gai et animé est le *départ matinal* du lendemain. L'idée fixe, qui a été la première pensée du voyageur à son réveil, reparaît là, alternant avec le motif du départ. De même dans la pièce suivante : *Lermoos*. A *Beuron* où passe notre voyageur, le souvenir de Bach revient avec la célèbre fugue que le grand maître écrivit sur les lettres de son nom B, A, C, H, et qui est développée par V. d'Indy dans la onzième pièce des

Tableaux de voyage. Voici la *Pluie* qui tombe sur les *sommets dévastés*, la musique devient grise comme le paysage, le voyageur continue cependant sa route, il approche du gîte, il l'atteint. Le thème triste et monotone de *la pluie* est repris en majeur, rasséréné. La dernière pièce du recueil s'appelle *Rêve*. Le voyageur de retour au logis voit passer devant ses yeux différents épisodes de son voyage ; le *Glas*, le *Lac vert* lui reviennent en mémoire, puis tout s'éteint dans le rappel de l'« idée fixe » mélangée au thème du « rêve. »

Comme nous l'avons dit, à propos du *Poème des Montagnes*, c'est dans ces compositions pour piano que nous trouvons Vincent d'Indy le plus original. La conception de ces sortes d'œuvres est bien à lui, et pour être « du piano », cela n'en est pas moins écrit d'une façon très symphonique et orchestrale.

Parmi les pièces de piano séparées, citons encore *Schumanniana* et *Promenade*, parmi les mélodies *le Crâne et la Mort*, d'après une poésie de Baudelaire ; Ste-*Marie Magdeleine*, cantate en deux parties pour mezzo soprano solo et chœur de femmes, œuvre d'un sentiment très charmant et d'une grande simplicité de facture ; un cantique à 3 voix *Cantate Domino*, etc. De plus on a exécuté à la Société nationale une suite de morceaux de musique de scène écrits pour accompagner un drame de M. A. Alexandre : *Karadec*

(Prélude, Entractes, Prélude avec chœur, Scène des esprits, cortège de noce...) d'une couleur légendaire bretonne qui a beaucoup plû, paraît-il, et que nous n'avons pu malheureusement entendre. La dernière œuvre de d'Indy, le *quatuor* pour instruments à cordes, a aussi été joué à la Société Nationale et aux concerts des XX à Bruxelles.

On a pu trouver dans la musique de V. d'Indy une obscurité qui la rend souvent difficile à apprécier lors de la première audition. Dans une étude comme celle que nous venons de faire nous devons joindre la critique aux éloges, et dire que le reproche dont nous parlons est justifié dans une certaine mesure.

L'horreur de la banalité, qui est la note caractéristique du talent de d'Indy, et la crainte de tomber dans une formule ou de reproduire un cliché, l'amènent souvent à couper court une inspiration qui ne demanderait qu'à être développée. Nous trouvons dans son œuvre des thèmes de longue haleine, comme la *Prière de la Cloche*, ou l'andante de la seconde partie de *Wallenstein*, mais généralement la phrase est courte, trop courte à notre avis. Elle se dérobe aussitôt qu'elle pourrait se graver dans la mémoire de l'auditeur.

On a aussi souvent reproché à d'Indy de se laisser trop influencer par Wagner, et le reproche est parfois juste quand il s'agit de ses œuvres symphoniques, mais nous trouvons que dans ses

compositions pour piano l'auteur du *Poème des Montagnes* a sû créer un genre qui lui appartient bien en propre.

Nous sommes d'ailleurs certain que d'Indy saura éclairer sa manière et dégager sa personnalité.

Dans ce moment, notre compatriote et ami travaille à un opéra conçu dans la nouvelle formule, en un prologue et 3 actes, et dont le livret, écrit par le musicien, nous transportera dans les Cévennes à l'époque des guerres de religion. Nous attendons cette partition qui sera le type de l'art musical nouveau au théâtre. Vincent d'Indy est un apôtre. Il poursuit son but en travailleur convaincu et consciencieux, mais sans intransigeance ni parti pris, comme voudraient le faire croire certains de ses amis maladroits.

Modeste à l'excès, aimable et accueillant pour tous, au-dessus de toute espèce d'intrigues, il a su s'attirer la sympathie de ceux qui le connaissent. Aussi sommes-nous heureux de saluer en lui un jeune maître qui a su rapidement arriver aux premiers rangs, et qui mérite que nous ayons en lui toute confiance.

BENJAMIN GODARD

BENJAMIN GODARD

Né à Paris en 1849, M. Benjamin Godard entre tout jeune au Conservatoire pour y apprendre le violon, mais ses professeurs reconnaissent bientôt en lui de telles dispositions pour la composition, qu'ils le font admettre à la classe d'harmonie de Reber ; c'est avec ce maître qu'il a fait toutes ses études : harmonie, contrepoint et fugue.

A quinze ans, il concourt pour le prix de Rome. Les membres du jury : Berlioz, Félicien David et Auber, lui font les plus grands compliments sur sa cantate, tout en lui expliquant qu'il est *trop jeune*, et qu'il est préférable d'attendre pour lui décerner le prix. L'année suivante, il n'obtient même pas un accessit.

Le jeune Godard se montrait d'ailleurs peu scholastique dans sa manière ; le sentiment lui paraissant la première chose en musique, il en mettait jusque dans ses fugues, au grand désespoir de Reber. Ce qu'il est curieux de constater, c'est que, n'ayant obtenu aucune récompense au concours de Rome, il est aujourd'hui parmi les

membres du jury qui décernent la fameuse timbale. Combien de compositeurs, d'ailleurs, n'ont pas eu le prix : MM. Saint-Saëns, Lalo, Widor, d'Indy, Chabrier, par exemple, et se sont fait néanmoins dans la musique une place brillante.

La première œuvre de M. Godard est une *sonate* pour piano et violon, dans laquelle on trouve déjà, malgré la forme consacrée et classique du morceau, les qualités de charme et de sentiment qui vont caractériser les œuvres futures du jeune compositeur. Il écrit aussi des pièces pour piano et des mélodies, et, en 1874, fait exécuter au concert Pasdeloup la *Symphonie gothique*, d'un caractère si archaïque. Des trios, des quatuors, et le *concerto* pour piano, joué par Lewita, datent de cette époque. Dans le *concerto romantique* pour violon et orchestre (1876), l'auteur affirmait son goût pour les tendances nouvelles ; aussi, à la première audition, le public s'étonna-t-il d'une absence aussi totale de formules. Mais ce même public, au concert Colonne, où M. Wolff a joué l'année dernière le concerto romantique, a montré par l'accueil qu'il a fait à cette œuvre, qu'un compositeur peut écrire même un concerto sans retomber dans le cliché classique, et cela à la grande satisfaction des auditeurs. Les beaux concertos de MM. Saint-Saëns, Lalo, Widor, etc., sont autant d'exemples à l'appui de cette vérité.

En 1878, M. Godard obtient le grand prix de la ville de Paris avec sa partition du *Tasse*, et, le

lendemain de l'exécution de cette œuvre, son nom est célèbre.

Cette partition n'a d'ailleurs pas été oubliée, car les concerts du dimanche en ont souvent mis des fragments sur leurs programmes. Est-il besoin de rappeler ce ravissant *duo d'amour* de la première partie, puis la *scène religieuse* avec les chœurs de moines ? Dans la *pastorale* et toute la suite de la deuxième partie, l'auteur se montre symphoniste descriptif au suprême degré. Avec *la fête* et le *chœur des Buveurs*, c'est une orgie de musique colorée qui, bien qu'écrite dans un style tout moderne, rappelle cependant, par l'intensité du sentiment décoratif, le premier acte des *Huguenots*, dans lequel on sent si bien ce mélange de galanterie et de barbarie qui peint ces époques où l'on ne faisait que jouer, boire, aimer ou mourir, tout celà avec une désinvolture parfaite. Mais, pour en revenir au *Tasse*, voici l'élégant duc d'Aoste qui, après un récitatif d'une habileté de facture étonnante, chante cette *sérénade* bien connue, dont l'éloge n'est plus à faire. La scène de la *folie* et les *chœurs funèbres* de la fin, font un contraste frappant avec le tableau de la fête.

La même année M. Colonne nous a donné les *Scènes poétiques*. C'est dans cette œuvre surtout que M. Godard a montré son amour pour la nature. Remarquez, d'ailleurs, dans tous ses ouvrages, avec quel soin il travaille les paysages et les scènes champêtres. Le *Tasse* contient une *pas-*

torale exquise ; nous en trouverons d'autres dans *Jocelyn.*

Çà et là, il écrit des morceaux de piano ; la *Lanterne magique*, suite de pièces renfermant trois numéros : *Chopin*, *Mendelssohn* et *Schumann*, qui sont d'amusants pastiches de la manière de ces trois maîtres. Ce sont bien eux, mais modernisés encore, avec des nouveautés harmoniques qui ne gâtent rien. En 1880, M. Godard donne successivement au concert Pasdeloup : *Diane*, scène mythologique pour chœur et orchestre, et la *symphonie Ballet*, si charmante. Pendant ce temps, M. Colonne exécutait une belle *symphonie en si bémol.*

De l'année 1883 date celui des opéras de M. Godard, que nous préférons, celui aussi pour lequel il paraît avoir une affection toute particulière. Nous voulons parler de *Pédro de Zalaméa*, joué pour la première fois sur le théâtre royal d'Anvers le 31 janvier 1884. Nous ne chercherons pas à établir de comparaison entre le *Tasse* et *Pédro de Zalaméa*, les deux poèmes étant trop différents l'un de l'autre, et la marque de chaque œuvre ayant bien son caractère particulier et distinct. C'est là, croyons-nous, le propre des grands talents de savoir varier le style en changeant de sujet. Les grands maîtres n'ont pas fait autrement : Meyerbeer écrit le *Prophète* et le *Pardon de Ploërmel*, Rossini le *Barbier de Séville* et *Guillaume Tell*, Berlioz la *Damnation*

de Faust et l'*Enfance du Christ*, Wagner *Tristan et Yseult* et les *Maîtres Chanteurs*.

Dans *Pedro de Zalaméa*, le livret du premier acte est d'abord gracieux, élégant, rempli d'épisodes humoristiques et pittoresques, mais dès le deuxième acte l'action devient plus grave. Au troisième elle prend des proportions dramatiques, et le quatrième acte serait aussi lugubre que la fin du *Tasse* si, par un heureux hasard, tout ne s'arrangeait au gré des intérêts communs avant la chute du rideau. L'inspiration musicale nous paraît très soutenue dans cette partition. Après un *carillon* très curieux qui sert d'ouverture et un chœur de moines où les harmonies modernes ne nuisent pas au sentiment religieux, s'ouvre le premier acte tout champêtre. La chanson de *Rosanna* et la petite *Marche villageoise* sont charmantes ; le *Sextuor* qui suit est très simple et sonore, mais voici un chœur de paysans qui laisse à l'acte toute sa couleur rustique. L'entr'acte qui suit est une petite merveille de facture et l'*Air de Pedro* à la scène I une des plus belles inspirations de B. Godard. Puis, c'est la *Sérénade*, spirituelle et sarcastique, la *Romance d'Isabelle*, si expressive, et un très beau *Duo* d'amour. Nous trouvons un second duo d'amour plus court, mais d'un sentiment pénétrant, au troisième acte. Ici les chœurs deviennent de plus en plus nombreux, et la musique atteint un haut degré d'expression dramatique.

Citons encore une admirable phrase de Pedro, à la scène VIII du troisième acte, les chœurs funèbres, la *Prière* d'Alvar, et le finale du quatrième acte.

Malheureusement *Pedro* fut horriblement défiguré sur un théâtre où l'on manquait de tout. C'est le compositeur qui se vit dans la nécessité de s'occuper, non seulement des répétitions, mais des costumes, voire même des décors. Espérons qu'un jour ou l'autre les directeurs de nos grandes scènes lyriques auront la bonne idée de remonter *Pédro de Zalaméa*. Il ne faut pas désespérer : *Samson et Dalila*, le chef-d'œuvre scénique de M. Saint-Saëns, n'est-il pas resté quinze ans, depuis sa première représentation à Weimar, avant d'être joué sur un théâtre français ?

C'est en 1884 que M. Godard succéda à M. Pasdeloup au cirque d'hiver. En l'espace de six mois, et malgré l'état plus que précaire de la Société, il réussit à monter des œuvres importantes, comme sa *Symphonie orientale*, la *Seconde Symphonie* pour orchestre de M. Widor, et bien d'autres. Cependant il fallut abandonner le bâton de chef d'orchestre, et M. Godard revint au concert Colonne faire jouer sa *Symphonie légendaire*. On se rappelle le succès qu'obtint cette œuvre, à laquelle M. Faure prêtait le concours de sa belle voix et de sa pure diction. La scène de la *Cathédrale* a frappé particulièrement le public, mais nous aimons aussi beaucoup

toutes les parties descriptives : *la Ballade*, *la Tentation*, avec cet étonnant chœur de femmes qui contient quarante-deux mesures sur les seuls accords de tonique et de dominante alternés, sans que l'effet soit monotone, le tableau de la *Forêt*, etc. M. Godard, poète à ses heures, a écrit pour la *Symphonie orientale* et la *Symphonie légendaire*, des strophes qui ne manquent pas de caractère. La *Symphonie légendaire* fut exécutée à Genève sous la direction de l'auteur.

La réputation de M. Godard grandit, et, tandis qu'à Paris on s'obstine à ne pas lui ouvrir toutes grandes les portes de nos théâtres lyriques, le théâtre de la Monnaie monte à grands frais *Jocelyn*, représenté en février 1884, à Bruxelles.

On sait que le public Bruxellois est très ardent amateur de musique. Il y a là deux camps bien tranchés : d'un côté les Wagnériens purs, intransigeants, de l'autre, les partisans de l'école française qui ne craignent pas une musique plus facile que celle du Jupiter tonnant de Bayreuth. *Jocelyn* réussit pleinement. Pour nous qui, éclectique et sans parti pris, applaudissons ce qui nous paraît beau dans toutes les écoles, nous trouvons la partition de *Jocelyn* sous certains points très intéressante. C'est une œuvre toute de sentiment et de pittoresque, plutôt que de puissance. La mélodie y est abondante, trop facile peut-être, mais les harmonies modernes les plus curieuses lui enlèvent sa banalité. On sait que dans la

musique d'aujourd'hui la science harmonique joue un si grand rôle qu'il est impossible de la séparer de la mélodie ; celle-ci, quelqu'inspirée qu'elle fût, paraîtrait bien mince et pauvre, si elle était isolée. D'un autre côté, la plus belle harmonie qui ne revêtirait pas une idée, n'aurait-elle pas l'air d'un beau corps sans âme ?

Nous ne donnerons pas ici une analyse de *Jocelyn*, sur lequel les avis ont été bien partagés d'ailleurs. Après son succès à Bruxelles, cet opéra fut monté à Paris dans la salle du Château d'Eau, et quoiqu'insuffisamment chanté, il n'a pas été oublié du public parisien. Dans *Jocelyn*, la note amoureuse est presque continue, mais ce n'est pas l'amour dramatique de Raoul et de Valentine, ni le sentiment purement sensuel qu'exprime la musique de MM. Gounod ou Massenet, c'est un amour plus chaste et tout aussi tendre. Les principaux motifs qui reviennent dans *Jocelyn*, un peu à la manière des *leitmotiven* de Wagner, sont d'une expression profonde ; par exemple, la phrase de la mère de Jocelyn : « *Sois béni, pauvre enfant* », les adieux de Jocelyn à la maison paternelle, et le motif « *Anges du Tout-Puissant* », d'une si grande envolée. La scène de la prison est d'une réelle puissance. Quant au tableau de la mort de l'évêque, il a produit à Bruxelles une très grande impression, mais il est douteux qu'on puisse jamais le représenter en France.

Citons encore la romance de *Laurence* « *Dors en paix* », et un très beau *Quatuor* au quatrième acte. La scène *du Bal* est charmante, et le tableau de la *Procession* fort réussi. L'auteur de *Jocelyn* possède d'ailleurs le sentiment religieux; il a écrit des scènes d'églises fort belles. Quant au court duo qui termine *Jocelyn*, nous le trouvons très-dramatique. Le cri de Laurence : « *Ah ! s'il était là* » est absolument poignant, et le retour de la phrase de Jocelyn : « *Anges du Tout-Puissant* », termine bien l'ouvrage.

Depuis *Jocelyn*, M. Godard a publié *24 Etudes artistiques*, qui sont certainement ses plus remarquables compositions pour piano. Ce ne sont plus des morceaux de salon, mais de véritables études, comme leur nom l'indique, très-travaillées mais sans aridité. Citons le *Cavalier fantastique*, *Avant le départ*, *l'Attente*, *l'Hymne* surtout, qui est d'une grande envergure. Tout cela est très bien écrit pour le piano, et nous le préférons mille fois aux valses et mazurkas du même auteur, d'un art trop facile.

Arrivons à l'époque où fut représenté à l'Opéra-Comique *Dante*, cette partition qui eut un sort malheureux malgré son très-grand mérite, parce qu'une critique haineuse ou ignorante en fit une exécution sommaire, sans même en discuter la valeur. Avant la première représentation la cabale était organisée, et le coup monté réussit si bien que le public ne vint pas. Cependant il est à



remarquer qu'à chacune des huit ou dix représentations du *Dante*, la salle s'est trouvée pleine de personnes sans doute, dédaigneuses de l'appréciation de certaine presse, et qui applaudissaient avec enthousiasme.

« C'est de la musique italienne ! » avait-on crié avant d'avoir entendu une note de *Dante*. Erreur et parti-pris ! L'auteur de *Dante* ne redoute pas le charme en musique, cette qualité si rare de nos jours, mais sa sensibilité n'exclut ni la science harmonique, ni la puissance nécessaires au théâtre. Ce n'est pas un algébriste pur, puisqu'il cherche les effets obtenus par les moyens simples, mais qu'on ne dise pas qu'il est incapable de produire ces œuvres où le cœur n'est rien (l'inspiration, on n'ose plus en parler !) et *l'écriture* tout. Comme M. Saint-Saëns, qui, lui non plus, ne craint pas la douceur parfois, M. Godard, s'il le voulait, pourrait en une seule page, réunir plus de curiosités harmoniques, plus d'agrégations bizarres mais toujours analysables, que ne le feraient vingt énergumènes en dix années de leur existence.

La musique de l'auteur de *Dante* est essentiellement dramatique : elle *tient les planches*. Le compositeur a compris qu'il y a au théâtre des exigences scéniques qui ne peuvent être méprisées. Ecrivez pour le *théâtre* ou pour le *concert*, choisissez ; mais si vous vous décidez pour la scène, ne nous y apportez pas des *symphonies*.

Nous ne voulons pas faire ici une réhabilitation de l'école italienne, que nous n'aimons pas, et qui n'est pas une école dramatique, puisqu'elle n'exprime pas, ou exprime *faux*. Mais nous croyons que dans toute la durée d'un acte, par exemple, il est nécessaire, de temps en temps, de donner le sentiment de la conclusion à la fin d'une scène, d'un tableau, sous peine de fatiguer l'auditeur, qui ne pourra plus suivre.

Il n'est pas obligatoire pour cela de terminer chaque phrase musicale par une de ces finales communes et vulgaires qui gâtent quelquefois les plus belles inspirations. M. Godard a toujours le soin de donner à ses formules finales un dessin qui les empêche de tomber dans le cliché. L'altération d'une note dans la partie d'un des instruments de l'orchestre, un rien suffit pour enlever toute banalité à une cadence.

Mais revenons au *Dante*, et citons les pages qui nous ont particulièrement frappé : dans le premier acte, la cantilène de Dante. « *Le ciel est si bleu sur Florence* », inspiration d'une fraîcheur exquise, un duo des deux femmes, dans lequel Béatrice avoue à sa confidente Gemma son amour pour Dante, et le finale très grandiose.

Au 2me acte, un beau duo contient une phrase : « *Si ma douleur est amère* », d'un très grand charme. Elle revient trois fois sans lasser, mais elle finit toujours sur la tierce majeure, et

il nous semble que la première de ces chutes escompte l'effet des deux autres.

Le duo d'amour du 2me acte est tendre et dramatique, et le chœur des traîtres qui proscrivent le gonfalonier, puissant, mais il finit d'une façon qui relève plutôt de l'Opéra-Comique que de l'Opéra.

Le « clou » de *Dante* est le 3me acte. Après un ballet écrit avec la facilité qu'on connaît à M. Godard, vient l'*Invocation au tombeau de Virgile*. Le *largamente : O maître, lève-toi...* est de la plus haute envolée, et nous connaissons dans le théâtre moderne peu de scènes aussi simples et inspirées que celle-là. Mais bientôt les nuages couvrent la scène, Dante s'endort et en rêve aperçoit l'*Enfer*.

Dans le chant des damnés nous trouvons tout ce que l'harmonie moderne peut créer de plus angoissant. C'était certainement comme cela qu'il fallait interpréter la scène ; le chant céleste, avec ses longues harmonies consonnantes et son calme infini, fait d'autant plus d'effet qu'il succède au tableau de l'enfer. Bientôt apparaît Béatrice qui chante une des phrases les plus suaves de l'œuvre : « *Je vais dans l'azur sans voiles* », accompagnée par le chœur céleste pianissimo, et soulignée à l'orchestre par un léger dessin du violon solo. L'acte se termine par un beau cri de Dante : « *Oui, tu l'as dit, ma Béatrice, je pourrai te revoir.* »

Après le prélude du dernier tableau, qui est une page symphonique superbe, citons la *romance* de Gemma, puis le grand air « *De l'éternel sommeil je n'ai pas l'épouvante.* » Le quatuor qui suit nous a fait involontairement penser à celui de Jocelyn, avec lequel il a des analogies de sonorités. Passons sur le duetto, auquel nous reprocherons de n'être pas assez de la musique d'opéra, pour arriver à la scène finale qui est très empoignante. Béatrice meurt sur le rappel de l'admirable phrase de l'apparition : « *Je vais dans l'azur sans voiles.* »

Nous n'avons cité de *Dante* que les morceaux les plus saillants ; au théâtre on avait, d'ailleurs, supprimé une bonne partie de la partition. Parmi les pages sacrifiées, l'épisode de la rencontre de *Paolo et Francesca* d'une poésie et d'un charme infinis, et le premier tableau du dernier acte, méritaient à tous égards d'être conservés.

Depuis *Dante*, M. Benjamin Godard a écrit une importante partition pour *Jeanne d'Arc*, le drame de M. Joseph Fabre, représenté au théâtre du Châtelet.

L'*Angelus*, au premier tableau, avec sa note de harpe figurant la cloche, qui accompagne depuis la première jusqu'à la dernière mesure un chœur lointain et fait partie de toutes les harmonies, est une trouvaille. Benjamin Godard affectionne d'ailleurs cet effet de pédale. Dans *Jocelyn*, sur la phrase de la Mère : *Sois béni*..... il y a une

note tenue qui produit un effet semblable ; de même dans maintes compositions de piano. Le compositeur dans ce cas, quoique modulant souvent aux tons les plus éloignés, ne paraît éprouver aucune difficulté à maintenir la pédale. C'est un pur tour de force de métier.

Godard est aussi un des premiers compositeurs de la jeune école qui ait fait un emploi fréquent et heureux de l'enharmonie.

Le 2me entr'acte de Jeanne d'Arc est encore un fort beau morceau d'orchestre, rempli de délicatesse.

La scène à Chinon a un caractère bien archaïque, très intéressant : il y a là un ballet qui a beaucoup de couleur, et un ménestrel vient chanter des chansons du moyen âge pleines de caractère : le chant de la *Guerre* et le dict de *Merlin l'Enchanteur*. Mentionnons aussi une *Prière de soldats* d'une grande allure, et la belle *Marche du Sacre*, où les sonneries des trompettes, sur la scène, alternent avec l'orchestre, dont la sonorité rappelle parfois à s'y méprendre celle des grandes orgues. Cette dernière page, écrite dans un style scénique et décoratif, accompagnait fort bien l'imposante scène du sacre.

L'*Adeste fideles* chanté par des enfants de chœur et repris trois fois par tous les choristes, chaque fois dans une tonalité et avec des harmonies nouvelles, produit le plus grand effet.

Pour la dernière scène du *Bûcher*, le composi-

teur a écrit une émotionnante *Marche funèbre*.

Récemment, M. Godard a transformé en opéra sa belle symphonie dramatique le *Tasse*, dont nous avons parlé plus haut.

En outre, M. Benjamin Godard a publié de nombreuses pièces pour le piano : *Scènes italiennes*, *Barcarolle napolitaine*, six livraisons de morceaux pittoresques réunis sous le nom de *Lanterne magique*, des mélodies parmi lesquelles nous citerons spécialement la *Chanson arabe* et le *Voyageur*, des duos très charmants pour deux violons avec accompagnement de piano, un 2e *Concerto* pour violon, six nouvelles pièces pour violon et piano, etc., etc.

Pour compléter cette courte étude, citons encore un opéra, les *Guelfes*, poème de M. Gallet, dont le manuscrit, entièrement terminé, attend chez l'éditeur Grus qu'une grande scène lyrique veuille bien de lui à l'Etranger. Car les directeurs de l'Opéra n'ont jamais voulu jouer une note de M. Benjamin Godard.

En ce moment le jeune maître écrit la musique d'un drame lyrique, *Ste-Geneviève*, dont le livret avait été remis par son auteur, M. Louis Gallet, à l'infortuné Bizet quelques jours avant sa mort.

A quarante et un ans, M. Godard a déjà écrit 150 œuvres, dont le plus grand nombre pour l'orchestre. Il a remplacé au Conservatoire M. Deldevez comme professeur de la classe d'ensemble instrumental, et cependant la Société des Concerts

n'a mis qu'une seule fois son nom sur ses programmes. Que nos chefs d'orchestre n'oublient pas que dans la jeune école française il y a des compositeurs qui ont du talent, à l'exemple des auteurs étrangers acclamés à Paris, et qu'il se pourrait bien qu'un jour leurs œuvres symphoniques fissent, comme leurs partitions d'opéras, en prenant le chemin de la frontière !

LES CONCERTS DU CHATELET

DEPUIS LEUR FONDATION

Jusqu'à l'année 1892

LES CONCERTS DU CHATELET

DEPUIS LEUR FONDATION

Au moment où M. Edouard Colonne vient d'être nommé à la direction musicale de l'Opéra et où l'on attend de cet éminent chef d'orchestre la rénovation du répertoire sur notre première scène lyrique, il nous a paru intéressant de juger l'œuvre qu'il a déjà accomplie en jetant un coup d'œil rétrospectif sur le passé de ces *Concerts du Châtelet*, qui ont brillamment clos en 1892 leur dix-huitième série.

Le premier concert donné par l'orchestre de l'Association artistique dans la salle du Châtelet remonte au 6 novembre 1874. Depuis lors, combien d'œuvres ont été exécutées, combien de compositeurs ont été mis en lumière par la vaillante pléiade dont M. Colonne est le chef !

Sans parler des chefs-d'œuvre classiques de Beethoven, Mendelssohn, Gluck, Haydn, Bach,

Mozart, Hændel, etc... qui forment le fond du programme des concerts du Châtelet, nous rechercherons les ouvrages des compositeurs de notre siècle, et spécialement les premières auditions des pages musicales des jeunes musiciens de l'école moderne, qui sont restées au répertoire et devenues célèbres auprès du public.

En 1874-75 nous relevons la première audition du charmant *Air de ballet* de E. Guiraud (6 décembre 1874) ; l'exécution du *Concerto en sol mineur* de C. Saint-Saëns, joué par Mme A. Jaëll le 13 décembre, et depuis lors applaudi tant de fois dans les concerts ; *Patrie*, la belle ouverture dramatique de G. Bizet (20 décembre) ; la musique de scène pour une pièce antique : *Les Erinnyes* de M. Leconte de Lisle par M. Massenet (27 décembre). On sait la fortune de cette charmante petite partition symphonique, l'une des plus colorées de l'auteur du *Mage* ; les *Variations sur un thème de Beethoven* pour deux pia nos de M. Saint-Saëns (31 janvier) ; la première audition des *Pièces symphoniques* de M. Ch. Lefebvre, grand prix de Rome en 1870 ; les fragments de l'*Arlésienne* (G. Bizet), etc...

Au concert du 14 février, nous avons entendu pour la première fois la *Symphonie espagnole* de M. Lalo, jouée par M. L. Sarasate. Le 28 ce sont la *Sérénade* de Th. Gouvy et les *Scènes dramatiques* de M. Massenet (La *Tempête*, le *Sommeil de Desdémone* et *Macbeth*).

La symphonie avec chœurs de Beethoven, la deuxième partie de l'*Enfance du Christ*, de Berlioz (la *Fuite en Egypte*) sont jouées le 14 mars, et le 26 M. Colonne donne un concert spirituel composé de la première audition de *Samson et Dalila* (1re partie), et de *Jésus sur le lac de Tibériade*, scène tirée de l'Evangile, musique de M. Ch. Gounod.

On voit que pour la première année de son entreprise, le chef d'orchestre des nouveaux concerts du Châtelet avait monté bon nombre d'œuvres *des jeunes* de l'époque.

Le premier concert de la deuxième année 1875-76 est en partie consacré à la mémoire de l'infortuné Bizet. On y exécute de lui un *Lamento* pour orchestre et l'ouverture de *Patrie*.

Dans le même concert cependant, M. Saint-Saëns joue pour la première fois son quatrième concerto pour piano. En consultant les autres programmes de l'année nous trouvons la première audition d'une *Pastorale* de M. Lacombe, des *Scènes pittoresques* de M. Massenet, du *Concerto* pour violon de M. Max Bruch, du *Concerto* en mi bémol de Liszt joué par Mme Jaëll, et de *Sacrifice*, chant biblique de Georges Boyer, musique de Th. Ritter. Le 21 novembre, c'est le concerto pour violoncelle de Schumann, joué par M. Jacquard, et le 28, *Roméo et Juliette*, l'œuvre admirable de Berlioz, reprise plusieurs fois depuis lors. Les chanteurs de la création étaient :

Mlle Vergin, MM. Bouhy et Fürst. Nous relevons ensuite la première audition du concert Stück de M. Diémer, du *Rouet d'omphale* de Saint-Saëns, des *Scènes hongroises* de Massenet, de la *Sérénade* de Taubert, des ouvertures des *Francs juges* de Berlioz et de *Fiesque* d'E. Lalo. C'est encore *Phaéton* de Saint-Saëns ; *Ariane*, poème lyrique de M. Gallet, musique de L. de Maupeou, chanté par Mme Brunet-Lafleur (30 janvier) ; le 6 février : les *Héroïques*, drame lyrique, musique de M. Perry-Biagioli, auteur oublié ; le *Chant des Epées* de M. A. Coquard, chanté par M. Lassalle ; les *Fragments symphoniques* de M. Duvernoy ; le *Concerto* pour violon de M. Lalo, et le *Déluge*, cet admirable chef-d'œuvre de M. Saint-Saëns (5 mars 1876). L'ouverture de *Sigurd* de M. Reyer, la *Résurrection*, symphonie biblique, musique de M. Salvayre, l'*Ouverture dramatique* de M. Ch. Lefebvre, et les fragments de *Joseph* de Méhul terminèrent la saison 1876.

En 1876-77, nous trouvons les ouvertures du *Carnaval de Venise* de M. Ambroise Thomas, de *Mazeppa* de M. Mathias, et *Struensée* de Meyerbeer ; le beau *Concerto pour piano* et orchestre de Ch. M. Widor est joué par M. Diémer le 19 novembre.

Le 3 décembre, M. Colonne met pour la première fois sur son programme les fragments de la *Damnation de Faust* : la *Valse des Sylphes* et la *Marche hongroise*. Bientôt il donnera

l'exécution intégrale du chef-d'œuvre de Berlioz.

Au mois de décembre, nous avons entendu les fragments de *Dalila*, scènes pour orchestre d'après le drame d'Octave Feuillet, musique de M. Ch. Lefebvre, et le *Désert* de Félicien David, chanté par M. Bosquin et déclamé par Mme Rousseil. Cette œuvre, d'un sentiment absolument original et d'une coloration intense, qui a fait de Félicien David un grand musicien, obtint un succès retentissant au Châtelet. Dans les concerts suivants, signalons un *Andante pastoral* de Mme A. Holmès, l'ouverture du *Carnaval Romain* de Berlioz, la *Jeunesse d'Hercule*, poème symphonique de Saint-Saëns, le duo célèbre de *Béatrice et Bénédict* de Berlioz, la première audition de la *Raillerie musicale* de Mozart, et enfin le 18 février la *Damnation de Faust* avec MM. Laurent, Prunet et Mme Duvivier. On sait l'effet que produisit dans le monde musical la révélation de l'œuvre colossale de Berlioz. A partir du 18 février M. Colonne la donna successivement six fois de suite, puis il termina la saison par l'oratorio d'Haydn : la *Création du monde*.

L'année suivante va être en grande partie consacrée aux ouvrages de Berlioz ; la *Damnation de Faust* sera chantée encore sept fois, la *Symphonie fantastique* est jouée en entier avec beaucoup de succès, de même le fragment du 2e acte des *Troyens* (symphonie descriptive), *Roméo et*

Jutiette, et le *Requiem* qui est donné quatre fois. A nommer aussi parmi les ouvrages exécutés au cours de cette saison : des fragments d'une remarquable *Suite d'orchestre* de M. E. Bernard, le *Concerto* pour violon et orchestre de M. Ch.-M. Widor, joué par M. Marsick (18 novembre 1877) ; les *Scènes symphoniques* de M. Th. Dubois ; la *Captive* de Berlioz, chantée par Mme Duvivier ; le *Concerto romantique* de M. Benjamin Godard, exécuté par Mme Marie Tayau ; *Christophe Colomb* de Félicien David ; la *Bacchanale de Samson et Dalila* de C. Saint-Saëns ; la *Fille du roi des Aulnes* de M. Niels Gade ; les airs de ballet du *Roi de Lahore* de M. Massenet, etc...

Le 1er décembre 1878, le *Paradis perdu*, poème de M. L. Blau, musique de M. Th. Dubois, oratorio couronné au concours de la Ville de Paris, est très bien accueilli au Châtelet. La *Fille de Jephté*, scène lyrique de M. C. Broutin, prix de Rome en 1878, est jouée ensuite ; mais le plus grand succès de l'année est pour le *Tasse*, symphonie dramatique en trois parties, poème de M. Grandmougin, musique de M. Benjamin Godard, couronnée au concours de la Ville de Paris, comme le *Paradis perdu*. Cette œuvre, la plus remarquable à notre avis de toutes celles de M. Benjamin Godard, est le point de départ de la carrière musicale de son auteur. Le 19 janvier, première audition de *Sapho*, tableau antique de M. Lacombe ; le 2 mars le charmant ballet

d'*Etienne Marcel* de M. Saint-Saëns fait sa première apparition sur le programme. Au concert spirituel du 11 avril c'est la magnifique *Marche héroïque* de M. Saint-Saëns, la *Nativité* (2e partie) de M. Henri Maréchal et l'*Eve* de M. Massenet.

Le concert qui inaugura la saison 79-80 fut marqué par la première audition des délicieux fragments de *Sylvia*, du regretté Léo Delibes. La *Rapsodie* pour orchestre d'E. Lalo, fut donnée pour la première fois le dimanche suivant. Puis ce furent la *Berceuse* de Reber ; *Grenade*, symphonie espagnole de M. Manuel Giro ; l'ouverture de *Béatrice et Bénédict* de M. E. Bernard ; les fragments d'*Etienne Marcel* de M. Saint-Saëns ; les *Scènes poétiques*, cette page si charmante de M. Benjamin Godard, etc...

Le 7 décembre, M. Colonne donne la 1re audition complète de la *Prise de Troie*, l'œuvre peut-être la plus puissante et la plus impressionnante de Berlioz. La *Prise de Troie*, interprétée par Mlle Leslino, et M. Lauwers (Cassandre et Chorèbe), figura quatre fois de suite sur le programme.

Signalons encore les premières auditions de la *Symphonie* en la mineur de M. Saint-Saëns ; de *la Nuit de Walpurgis* de M. Ch. Widor, œuvre remplie de mérite et d'intérêt, qui obtint aussi en 1889 à la Société Philharmonique de Londres le plus brillant succès ; des *Scènes Napolitaines* de

M. Massenet; de l'*Hymne à Ste-Cécile* de M. Gounod, et du 3me acte de *Samson et Dalila*.

Le 10 octobre 1880, M. Colonne donna dans la salle des Fêtes du Trocadéro un festival national, où l'on n'entendit que les œuvres de compositeurs français et qui réunit sur le même programme les noms de : Hérold, Félicien David, Bizet, Berlioz, Vieuxtemps, Lalo, B. Godard, Saint-Saëns, Gounod, Reyer, Salvayre, Massenet, A. Thomas, Joncières et Guiraud.

Dans le courant de la saison 80-81, on entendit comme nouveautés au Châtelet : la brillante ouverture de *Benvenuto Cellini* de Berlioz ; le *Concerto Russe* d'E. Lalo ; les fragments des *Béatitudes* de Franck qui, chantés par M. Vergnet, restèrent incompris à cette époque.

L'œuvre couronnée cette année au concours musical de la ville de Paris fut la *Tempête*, poème symphonique en 3 parties d'après Shakespeare de MM. A. Sylvestre et Berton, musique de M. A. Duvernoy. Cet ouvrage interprété par MM. Faure, Vergnet, Gailhard, Mmes Krauss et Frank-Duvernoy, fut bien accueilli du public.

Dans le courant de la saison, parmi les œuvres jouées pour la 1re fois, citons une *Symphonie* de M. Lacombe ; une *Marche funèbre* de Bizet ; la *Suite Algérienne* de M. Saint-Saëns, ce petit chef-d'œuvre de coloration et de pittoresque ; une remarquable *Symphonie* de Benjamin Godard ; la *Chevauchée de Walkyries* ; l'ouverture

de *Frithiof* de M. Th. Dubois ; la suite d'orchestre de la *Korrigane*, le ballet exquis de M. Widor. Au concert du Vendredi Saint : *Tristia*, 3 chœurs avec orchestre : *Méditation religieuse*, *mort d'Ophélie* et *Marche funèbre* pour la dernière scène d'Hamlet ; *Marche funèbre* de B. Godard, et *Tristan et Iseult* (prélude et finale).

En octobre 1881, on assiste au Châtelet à la 1re audition de la 1re *Suite d'orchestre* de M. Massenet, de la scène du *Vénusberg* du *Tannhauser*, et des airs de ballet du *Roi de Lahore*.

Le 6 novembre nous trouvons la 1re audition complète de l'*Episode de la vie d'un artiste*, paroles et musique de Berlioz, qui comprend 2 parties : 1° La *Symphonie Fantastique* ; 2° *Lélio* ou le *Retour à la Vie*.

Cette seconde partie, qui, d'après la recommandation même de Berlioz dans la préface de la partition : « doit être entendue immédiatement après » la Symphonie Fantastique, dont il est la fin et » le complément » — se compose de la *Ballade du Pêcheur* de Gœthe, à la fin de laquelle revient le thème de « la femme aimée » de la *Symphonie Fantastique*. Il y a ensuite un *Chœur d'Ombres*, une chanson de *brigands*, pleine de couleur. Mais la page capitale de la partition est le *Chant du Bonheur*, une des inspirations les plus sereines, les plus idéales de Berlioz. Le thème du *Chant du Bonheur* revient plus loin dans le morceau intitulé *Harpe éolienne*, qui est lui-

même suivi d'une grande fantaisie pour chœurs, orchestre et piano à 4 mains sur la *Tempête.* Dans l'*Epilogue* se retrouve encore le thème de la « femme aimée » de la *Symphonie Fantastique*: « Encore, s'écrie Lélio, encore, et pour toujours! » On sait que Berlioz aima beaucoup dans sa jeunesse une jeune femme dont il parle dans ses *Mémoires* et qu'il appelle Estelle, de son vrai nom : Mme Estelle Fornier.

C'est sa propre passion que Berlioz a voulu peindre dans la *Symphonie Fantastique* et dans *Lélio.*

Tous les morceaux de *Lélio* sont reliés par de grands monologues du héros qui rappellent bien l'école littéraire de 1830, et à ce point de vue la partition a aussi son intérêt.

Au Châtelet *Lélio* fut chanté par MM. Auguez, Bosquin, et accompagné, pour la partie de piano, par MM. Diémer et Saint-Saëns.

La saison 81-82 fut remplie par l'exécution d'importants fragments du *Tannhauser*, *de Rienzi*, de *Samson et Dalila*, de *Roméo et Juliette*; par le *Tasse*, le *Désert*, la *Damnation de Faust*, et un festival Berlioz (11 décembre 1881), où le 2e acte des *Troyens* fut donné en entier. Citons encore : la *Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz, le concert en l'honneur du centenaire d'Auber (29 janvier), et quelques premières auditions : l'ouverture d'*Arteweld* de M. Guiraud ; les *Nubiennes*, air de ballet de M. Joncières ; le 3e

acte d'*Armide* de Glück ; sans compter la reprise annuelle de la *Damnation de Faust*, et l'exécution complète de l'*Enfance du Christ*.

En 1882, M. Colonne donna de nombreux fragments de l'œuvre de Wagner : *Tannhauser*, *Lohengrin*, le *Vaisseau fantôme*, *Parsifal* (prélude) les *Maîtres chanteurs* (ouverture) *La Walkyrie*, l'*Huldigungs-Marche*, etc.

Edith, scène lyrique de M. Marty, prix de Rome de 82, fut exécutée le 19 novembre. Le *Manfred de Schumann*, le 1er acte du *Roi de Lahore*, le *Désert* furent joués en entier. La *Conjuration* et la *Bénédition des Poignards des Huguenots*, cette géniale page de Meyerbeer qui n'est pas près d'être détrônée par le drame lyrique de nos jeunes compositeurs Wagnériens, obtint au Châtelet un immense succès d'enthousiasme.

Signalons aussi les premières auditions : des *Scènes de féerie* de M. Massenet, des fragments de *Melka* de M. Ch. Lefebvre, et de deux chœurs de M. Saint-Saëns ; *Chanson du grand père* et *Chanson d'ancêtre*, sur des poésies de Victor Hugo *(l'Art d'être grand père)*.

Les fragments des *Ruines d'Athènes* furent en outre joués plusieurs fois.

L'année suivante nous relevons l'exécution complète des *Erynnies* de M. Massenet, de la 9e *Symphonie* avec chœurs de Beethoven, du ballet

d'*Henri VIII* de Saint-Saëns, de *Struensée* de Meyerbeer.

Le 6 janvier : ce sont les fragments de la *Walkure* (Incantation du feu, adieux de Wotan, chevauchée des Walkyries), et l'air d'*Elsa* de Lohengrin (20 janvier) ; *Egmont*, tragédie de Gœthe, musique de Beethoven chantée par Mme Marie Schrœder ; la *Chevauchée du Cid* de M. V. d'Indy ; les *Deux reines*, drame de M. E. Legouvé, musique de M. Ch. Gounod ; le 2me tableau du 1er acte de *Parsifal* (grande scène religieuse introduction marche, entrée des chevaliers, consécration du Gral, agape, marche finale) ; les fragments d'*Hérodiade et l'Elégie* de M. Massenet, chantée par M. Faure ; le 1er tableau du 2e acte de *Sigurd* de M. Reyer ; le Madrigal de *Richard III* de M. Salvayre ; les fragments de *Tannhauser* (ouverture, romance de l'Etoile, septuor) ; *Gallia* de M. Gounod, chanté par Mme Fidès Devriès, etc.

Le 30 mars, M. Rubinstein donna au Châtelet un grand concert où il exécuta son concerto en ré mineur et de nombreuses œuvres de Beethoven, Schumann, Chopin, Mendelssohn, etc.

En 1884 signalons les premières auditions du Concerto pour violon de M. E. Bernard, joué par M. Sarasate ; le *Ballet comique de la Reine* (fait aux noces de M. le duc de Joyeuse avec Madame de Vaudemont par Balthazar de Beaujoyeux, valet de chambre du roi et de la reine mère en 1581) ; la *suite* d'orchestre de Bach, et le *Déluge*, cet

admirable oratorio de M. Saint-Saëns, chanté par Mmes Ploux, Rocher, MM. Lauwers et Lubert. Le 22 février un concert composé du *Désert* et des fragments d'*Herculanum* à eu lieu au profit de la souscription pour le monument de Félicien David.

C'est à la mémoire de Berlioz qu'est dédié le concert du 8 mars, de même que la 2e partie du concert du 15 mars. La 1re partie de cette dernière séance était consacrée à l'audition d'œuvres de la Société Nationale de musique, société qui venait alors d'être fondée par M. Saint-Saëns. Les ouvrages joués au Châtelet le 15 mars furent : la *Rhapsodie d'Auvergne* de M. Saint-Saëns, la *Symphonie en ré mineur* de M. Faure, les *Djinns* de C. Franck, et l'*Orientale* de M. Blanc. Depuis lors, la Société Nationale, successivement dirigée par Saint-Saëns, Franck et M. d'Indy, a marché de l'avant et est devenue le « Wagnerverein » de Paris. Elle a compté parmi ses membres quelques compositeurs de talent, comme MM. d'Indy, Chabrier, Fauré, Messager, Coquard ; on reproche malheureusement à ce petit groupe, une grande intransigeance, un exclusivisme outré et un besoin d'admiration mutuelle dont il faut faire preuve pour être *dignus intrare*.

Le 22 mars 1re audition de *Cléopâtre*, scène lyrique de M. Duvernoy et du *Concerto* pour 2 violons de Bach.

Le 1er Novembre 1885 l'orchestre du Châtelet

exécute pour la 1re fois la suite exquise d'airs de danse pour le *Roi s'amuse* de Léo Delibes, la danse des *Bayadères* tirée de *Féramors*, l'opéra de Rubinstein, et les *Pêcheuses de Procida*, tarentelle de J. Raff. Dans le courant de la saison nous trouvons : la 1re audition de la *Captive*, cette mélodie si pénétrante de Berlioz, chantée par Mme Durand Ulbach ; *Marine*, mélodie de E. Lalo ; *Rübezahl* légende symphonique en trois parties de MM. Cerfbeer et d'Eglise, musique de M. Georges Hüe, œuvre couronnée au concours musical de la ville de Paris (1886); la 1re suite d'orchestre de Tschaïkowski ; la *Romance* pour violon et orchestre de Wagner ; les fragments des *Pêcheurs de Perles* de G. Bizet ; *Orphée*, poème symphonique de Listz ; la *Fantaisie* de M. Gounod pour piano pédalier et orchestre sur l'Hymne impérial Russe, jouée par Mme Palicot, etc.

En 1886 signalons : les *Vivants et les Morts*, strophes pour 4 voix et orchestre, poésie de Ph. Gille, musique de M. Maréchal ; le *Roi Etienne*, ouverture et chœur, fragments d'un opéra peu connu de Beethoven ; *Rêverie* et *Caprice* pour violon de Berlioz ; le Cinquième concerto de Bach ; la *Symphonie en Ut* de Schubert ; la 1re audition de la *Symphonie légendaire*, la partition si remarquable de M. Benjamin Godard, chantée au Châtelet par Mme Durand Ulbach et M. Faure ; l'Ouverture de *Geneviève* de Schumann ; *Hercule*

mourant, scène lyrique d'Hérold ; *Parsifal* (scène des *Filles Fleurs*), etc.

En outre chaque année la *Damnation de Faust* poursuit sa carrière glorieuse. En 1887 l'œuvre en est à sa 44ᵉ audition.

Le 13 Novembre 1887 exécution complète du *Paradis et la Péri* de Schumann, et, le 4 Novembre, de *Marie-Magdeleine*, le beau drame sacré mis en musique par M. Massenet. Nous trouvons ensuite : *Didon* scène dramatique de M. Augé de Lassus, musique de M. Charpentier, prix de Rome de 1887 ; *Harold en Italie* (1ʳᵉ audition) de Berlioz, *La Marche des Pélerins* et *la Sérénade* d'*Harold* sont restées au répertoire, mais nous regrettons que cette partition n'ait été jouée qu'une seule fois en entier au Châtelet.

Le 4 Mars 1888 : audition d'œuvres de Tschaïkowsky sous la direction de l'auteur. Citons encore la *Fiancée du Timbalier*, adaptation symphonique de M. F. Thomé ; *Ludus pro patria*, Ode Symphonie de Madame Holmès, dans les nouveautés de l'année 1887.

Le 4 Novembre 1888 M. Colonne donne la 1ʳᵉ audition des fragments symphoniques de *Jocelyn*, l'opéra de M. Benjamin Godard, qui venait d'obtenir tant de succès à Bruxelles (Ouverture, scène du *Bal*, entr'actes, etc.) Le ballet du *Cid* de M. Massenet fut joué au Châtelet quinze jours après Jocelyn. Puis ce fut l'ouverture des *Guelfes*, opéra de M. Benjamin Godard ; *Velléda*, scène lyrique

de M. Erlanger, prix de Rome de 1888; *Dans la Forêt*, symphonie de Raff; les fragments de la *Prise de Troie*; le *Preislied* de Walter dans les *Maîtres chanteurs*; les *Murmures de la forêt* de Siegfried; les fragments de l'intéressante *Suite d'orchestre* de M. Gabriel Pierné, qui sera donnée en entier en 1891; les fragments de la *1re Symphonie* et le prélude d'*Eloa* de M. Ch. Lefebvre.

L'année suivante (1889) on entend l'*Ode Triomphale* de Mme Augusta Holmès; la *Mort de Siegfried* du *Crépuscule des Dieux*; le concerto pour piano de M. Lalo; les charmantes mélodies de Berlioz : *Villanelle* et *Absence*, dites par Mme de Montalant; la cavatine du *Prince Igor* de Borodine; la 3e scène du 2e acte de *Siegfried*. Les 22 et 29 décembre M. Grieg dirige l'exécution de ses principales œuvres pour orchestre.

Nous considérons M. Grieg comme un des compositeurs les plus délicats et surtout les plus personnels de notre époque. Ses pièces de piano et ses mélodies sont purement exquises, mais dans ses œuvres orchestrales la puissance manque: les détails d'une harmonie très raffinée sont perdus dans l'ensemble qui parait mièvre.

Le 12 janvier 1890, nous avons au Châtelet la 1re audition donnée à Paris du *Rheingold* (1re scène du 1er acte). Ce fragment de l'*Or du Rhin* produisit une profonde impression. Dans ce même concert la charmante sérénade de *Namouna*, ce

ballet si coloré et si séduisant d'E. Lalo, fit le plus grand plaisir.

Le 26 Janvier 1re audition des *Pièces orchestrales* de M. A. Duvernoy. A cette époque Mme Krauss chante aussi, pour la première fois au Châtelet, les airs d'*Armide* et d'*Euryanthe* ; M. I. Philipp, le si distingué virtuose, joue la *Fantaisie* pour piano et orchestre de M. E. Bernard. La *Suite d'Orchestre* de M. Garcin, le chef d'orchestre des concerts du Conservatoire est donnée le 9 février.

Le dimanche suivant la *Psyché* de C. Franck est admirablement exécutée : le public à la première audition se montre un peu étonné devant cette formule d'art si élevé, mais nouvelle pour lui. Plus tard il appréciera davantage l' « idéalisme » de cette œuvre. M. Sapellnikoff joue le 1er concerto pour piano de Tschaïkowski. L'*Or du Rhin*, *Struensée*, *Roméo et Juliette* sont plusieurs fois sur les programmes de cette saison.

Le 4 avril 1890 : festival en l'honneur de M. Gounod, exclusivement composé de ses œuvres, 1re audition du concerto pour piano pédalier, joué par Mme L. Palicot. Signalons encore, parmi les nouveautés de cette année un remarquable *Choral* pour orchestre de M. Ch. M. Widor et la *Fantaisie* pour piano et orchestre du même auteur, jouée en perfection par M. I. Philipp.

En 1890-91, le ballet d'*Ascanio*, cette ravissante page symphonique de M. Saint-Saëns fait son

apparition au Châtelet. De même : l'entr'acte de la *Basoche* de M. Messager ; la jolie *Sicilienne* de *Béatrice* et *Benedict* de Berlioz ; les fragments de *Callirhoé*, le charmant ballet de Mlle C. Chaminade, la *Scène au Camp*, un peu bruyante mais bien décorative de M. Lacombe; la délicate partition de musique de scène écrite par M. Fauré pour *Caligula*, le drame d'Alexandre Dumas, qui parut manquer un peu de nerf et de puissance dans la salle du Châtelet. Les *Contes mystiques* de M. Stéphan Bordèse, mis en musique par Mme Augusta Holmès, MM. Widor, Fauré, Paladilhe, sont chantés pour la première fois le 27 décembre 90 par Mlle de Montalant. Le prélude écrit par Mme Holmès est ingénieux, bien qu'il manque d'originalité ; les deux mélodies écrites par MM. Paladilhe et Fauré ont du caractère et du charme, mais le *Non Credo* de M. Widor, inspiration d'une simplicité et d'une suavité exquises, fit surtout le succès des *Contes mystiques*.

Les délicates *Pièces pour orchestre* de M. Th. Dubois furent bien accueillies au concert suivant, et, le 25 janvier 91, Mlle Marcella Pregi, l'excellent contralto des Concerts Colonne, fait beaucoup applaudir une belle scène de M. Gabriel Pierné : le *Réveil de Galathée*. Au même concert la *Mission de Jeanne d'Arc*, pièce symphonique remarquable de M. Paul Vidal, obtient un succès mérité. Au mois de mars, nous entendons les fragments de *Tristan et Yseult* (prélude) et la mort d'Yseult

admirablement chantée par Mme Fursh Madi. Citons encore : la *Fantaisie* pour piano et orchestre de M. Périlhou interprétée merveilleusement par M. Diémer ; le *Chasseur maudit* de C. Franck, qui rencontre quelques difficultés à se faire applaudir au Châtelet; *Au pays bleu*, suite symphonique de Mme A. Holmès, dans laquelle la seconde partie : *En mer*, mélopée de pêcheur accompagnée par le violoncelle solo et un chœur lointain, ne manque pas de charme ; *Eloa*, drame sacré d'après A. de Vigny, musique de M. Ch. Lefebvre, le compositeur fin et distingué dont nous avons souvent parlé ; le *Miracle de Naïm* (fragments) de M. Henri Maréchal ; *A la Musique*, chœur intéressant de M. Emmanuel Chabrier, etc...

Le 5 avril, M. Tschaikowsky donne avec un très grand succès un concert composé de ses œuvres, et la saison 1890-91 se termine brillamment par les 56e et 57e audition de l'immortelle *Damnation de Faust*.

En 1891-92, M. Colonne nous a fait entendre plusieurs partitions nouvelles, notamment celle de *Conte d'Avril* que M. Widor avait écrite pour accompagner au théâtre de l'Odéon la comédie si charmante de M. Auguste Dorchain, et qui, admirablement exécutée au Châtelet, y obtint un très grand succès. Nous faisons d'ailleurs plus loin l'analyse de cette œuvre symphonique, une des plus personnelles et des plus délicates qui

aient été écrites dans ces dernières années. Signalons aussi une fort jolie sélection du *Collier de Saphirs*, musique de M. Gabriel Pierné, dans laquelle une *Sérénade*, pleine d'esprit et de grâce, fut particulièrement applaudie. Les fragments de la *Jeanne d'Arc* de M. Benjamin Godard, écrits sur le drame de M. J. Fabre, furent aussi fort bien accueillis. Nous avons déjà vanté, dans la biographie musicale de M. Benjamin Godard, tout le charme de pages telles que l'angelus, les chansons moyen-âge, le carillon et certains entr'actes de *Jeanne d'Arc*, la puissance de l'ouverture et de la Marche du Sacre, etc... Mme Roger-Miclos exécuta cette année au Châtelet une *Fantaisie* pour piano et orchestre très colorée de M. Saint-Saëns intitulée *Africa*, et M. I. Philipp a donné la première audition d'une *Fantaisie concertante*, remplie d'expression et de charme, de M. Rimski-Korsakoff.

M. Diémer a joué sur le clavecin de curieuses pièces de Couperin, Rameau, Daquin, etc... qui ont obtenu un immense succès de curiosité. La symphonie de Raff *Dans la Forêt*, qui nous a toujours parue longue et délayée malgré ses qualités incontestables de sentiment pittoresque et descriptif, a été plusieurs fois exécutée. Mais l'audition la plus importante de l'année 1892 est celle de la grande scène religieuse de *Parsifal*.

Ce tableau est à notre avis l'un des plus soutenus comme inspiration et en même temps des

plus simples de conception qu'ait écrits Wagner. Au concert on a supprimé les lamentations d'Amfortas qui dans la partition occupent une bonne partie de la scène, mais qui, sans la figuration et, hors de l'optique du théâtre, auraient fait longueur.

L'exécution de cette scène a été de tous points remarquable.

A noter aussi le 13 février 1892, la première audition de *Nuit persane*, poème de M. Armand Renaud, musique de M. Saint-Saëns, interprétée par Mmes Durand-Ulbach, Fériel et M. Engel.

L'œuvre qui a servi de thème au compositeur est l'évocation d'une existence orientale, entrevue à travers le rêve, et se manifestant dans une suite fatale de sentiments passionnels : désir, amour, deuil, furie guerrière, dégoût des choses dans la toute-puissance, pour aboutir à la folie mystique et au néant.

Cette œuvre, comme toutes celles de notre grand compositeur M. Saint-Saëns, est marquée au cachet de la personnalité. L'auteur est de ceux qui savent avec une grande simplicité de moyens, une science profonde, mais toujours discrète, écrire des ouvrages complets, irréprochables dans la forme, d'une inspiration soutenue et d'un grand charme. Auprès d'une de ces partitions dans lesquelles il n'y a pas une note à regretter, comme le *Déluge*, *Samson et Dalila*, la *Danse macabre*, la *Marche héroïque*, que devient le vide

fatras, l'agglomération fantastiquement compliquée de notes, la pédanterie scientifique des ouvrages de nos jeunes compositeurs fin de siècle ?

Chaque partie de la *Nuit persane* est composée d'une ou plusieurs mélodies, d'un duo ou d'un chœur, précédés d'un prélude d'orchestre. Nous nous sommes demandé pourquoi les vers de la première pièce : la *Brise*, ne rimaient pas entre eux. Sur cette *poésie* M. Saint-Saëns a écrit un chœur d'une langueur toute orientale. La *Solitaire*, est un allegro d'une allure très franche, coupé par un thème tendre auquel une curieuse mesure à sept temps, alternant avec la mesure à quatre, donne un charme vague et étrange. La première partie se termine par un dialogue du ténor et du chœur : la *Fuite*.

Dans le prélude de la seconde partie, nous avons remarqué un délicieux effet d'orchestration produit par la réunion du quatuor à bois et des harpes. Ce sont là de ces trouvailles auxquelles nous a habitués M. Saint-Saëns. La mélodie du ténor : *Au Cimetière* a une expression touchante dans sa simplicité, et le duo accompagné par le chœur : les *Cygnes*, est d'une heureuse harmonie.

A citer encore dans le prélude de la troisième partie un accompagnement par quatre violoncelles, d'une jolie sonorité et les strophes *Sabre en main*, qui sont d'une grande allure.

Dans la dernière partie de la *Nuit persane*,

après un retour de la mélodie du *Cimetière* dite dans le lointain, par le contralto, réminiscence très frappante, le ténor chante accompagné par le cœur, sur le « songe d'opium » : *Tournoiement*, des strophes écrites dans un registre élevé et un mouvement qui rend ce morceau d'une harmonie imitative fort curieuse.

A citer aussi, parmi les nouveaux ouvrages joués au Châtelet en 1892: une suite pour orchestre de M. Charpentier; *Impressions d'Italie*, dont le succès a été contesté; une charmante partition de musique de scène de M. Messager, écrite pour accompagner au théâtre un drame de M. Delair: *Hélène*, et une adorable *Romance* pour le violon-solo et l'orchestre de M. Saint-Saëns.

Le 24 avril dernier, M. Colonne a clôturé la dix huitième série de ses concerts au Châtelet par la soixantième audition de la *Damnation de Faust*, chantée par Mlle Pregi, MM. Engel, Dufriche et Ballard. Les interprètes, l'orchestre et surtout son vaillant chef ont été l'objet d'une véritable ovation de la part de tout le public.

Nous ne saurions en effet trop remercier le grand maître qu'est M. Colonne pour la nouvelle série de concerts qu'il vient de nous donner, et qui n'a pas été moins brillante que ses aînées.

CHRONIQUES

CONTE D'AVRIL

Comédie en 4 actes de M. Aug. DORCHAIN

Musique de M. WIDOR

CHRONIQUE

A l'un des derniers concerts du Châtelet M. Colonne nous a fait entendre la partition musicale que M. Widor a écrite pour accompagner le *Conte d'Avril*, comédie en 4 actes de M. Auguste Dorchain, d'après la *Soirée des Rois* de Shakespeare, représentée à l'Odéon d'abord en 1885, puis reprise en 1890.

A notre avis l'ouvrage de M. Dorchain est un petit chef-d'œuvre de distiction, de poésie et de charme. Nous ne parlerons pas du talent de styliste de l'auteur de la *Jeunesse pensive*. Peu de poètes modernes manient le vers comme M. Dorchain, et ils ne sont pas nombreux non plus ceux qui donnent une forme aussi élégante à des idées aussi délicates. Mais nous sommes obligé, dans cette chronique musicale, de parler surtout de la musique de *Conte d'Avril*.

L'ouverture est construite sur un thème qui revient sans cesse, varié avec art dans son rythme et sa sonorité. Signalons aussi, dans ce morceau de longue haleine, une jolie réponse des cors, et surtout une phrase douce extrêmement tendre,

exposée d'abord par les violoncelles et reprise par les bois.

Cette ouverture est un spécimen de cet art très personnel, dont la musique de M. Widor porte toujours la marque. On chercherait en vain dans l'œuvre de ce compositeur les formules de telle ou telle école, ou ces clichés banals dont l'effet est certain sur le public, et qu'emploient si fréquemment tant de musiciens peu soucieux de la pureté de leur art.

Le *nocturne « nuit faite pour qu'on aime, ô douce nuit d'Avril »* est une phrase d'un charme pénétrant jouée par la flûte solo et accompagnée par la harpe. La réunion de ces deux instruments donne une sonorité fort douce, qui convient on ne peut mieux à la poésie de ce *nocturne.*

L'*appassionnato*, qui servait d'entr'acte au deuxième tableau du second acte, est un morceau nerveux et puissant dans lequel, comme dans l'ouverture, nous retrouvons de curieux effets d'orchestration. Sous ce dernier rapport d'ailleurs la *Sérénade Illyrienne*, qui suit l'appassionnato, est extrêmement intéressante. Quatre mesures de pizzicato de tous les instruments à cordes sur une note à l'unisson servent d'original prélude à ce morceau plein d'humour et de couleur pittoresque.

Nous donnons ici les vers de l'*Aubade*, une des plus charmantes pages de la comédie de M. Dorchain :

Les yeux battus, fermés au matin qui pâlit,
La brune Olivia repose en son grand lit,
Sur un épais duvet, sur des courtines blanches
Où sa main a brodé des oiseaux et des branches,
Et, rêvant de l'aubade en son demi sommeil,
Croit entendre des voix lui chanter le réveil.

« Qu'est-ce donc ? rêve t-elle, est-ce le chant des anges
M'arrivant du divin séjour ?

Non, ce sont les pinsons, plutôt, et les mésanges
Qui me disent : « Voici le jour ! »

« Vous réveillez-vous, la belle oublieuse ! »
« Belle nonchalante ouvrez vos yeux doux ! »
« N'entendez-vous pas la chanson joyeuse »
« Que dans l'aubépine, le frêne et l'yeuse, »
« Nous vous chantons tous ? Vous réveillez-vous, »
« La belle oublieuse, vous réveillez-vous, »
« Vous réveillez-vous, la belle endormie ? »
« Pourquoi n'être pas levée avec nous ? »
« En vain nous chantons : vous n'écoutez mie ! »
« De votre sommeil, ô gentille amie ! »
« Nous sommes jaloux, vous réveillez-vous ? »
« La belle endormie, vous réveillez-vous ? »

Elle écoute, un souris léger plisse sa bouche...
Par un coin du volet, sur le bord de la couche
Un furtif rayon d'or vient baiser son bras blanc.
Ses yeux sont toujours clos... Mais voici qu'en tremblant
Glisse sous sa paupière une lueur d'aurore. .
Allez, musiciens ! Plus haut ! plus haut encore !...
Non, ce ne serait plus aussi bien, calmez-vous,
Plus bas ! plus bas ! Le chant déjà discret et doux
S'apaise encore..... ce n'est qu'un murmure d'abeille...
Il s'éloigne... Il s'éteint... Et ma beauté s'éveille ?

Sur cette délicate poésie, que nos lecteurs nous sauront gré d'avoir reproduite, M. Widor a écrit une musique d'une exquise finesse. L'aubade commence par une phrase très gracieuse du violon solon ; l'orchestre intervient pour varier le thème, qui réapparaît à la fin sur une curieuse rentrée du violon, dont la chute est imprévue.

La deuxième suite du *Conte d'Avril* débute par un allegro giocoso, servant d'entr'acte au 3e tableau à l'Odéon, que signalent l'éclat des sonorités et la verve d'un thème rempli d'entrain alternant avec un motif expressif. On sait que dans les pages les plus puissantes et les plus savantes sorties de la plume de M. Widor le charme ne perd jamais ses droits ; la mélodie se retrouve toujours, facile à suivre, bien qu'elle revête une forme très personnelle et soit toujours exempte de banalité. Pour revenir à l'allegro giocoso, écrit sur ces vers de M. Dorchain :

Fidèle au rendez-vous
Qu'allons-nous faire ici ?
Rire comme des fous
Si mon projet tient tout ce qu'il semble promettre.

c'est un des morceaux les plus spirituels de la partition.

Le mélodrame qui suit : « *la Rencontre des amants*, » a fourni aux deux auteurs l'occasion d'écrire, soit en vers, soit en musique, une page d'un sentiment exquis.

Amants quelle erreur est la vôtre
Quand vous vous croyez séparés !
Si vos cœurs sont faits l'un pour l'autre
Tôt ou tard vous vous rejoindrez !

Ni le sort et son injustice.
Ni les pères et leurs serments,
N'empêchent que tout aboutisse
A la rencontre des amants.

Le compositeur a écrit sur ces vers un andante joué par tous les instruments à cordes con sordini, qui rappelle vaguement le sentiment de Schumann : c'est du Schumann modernisé, dont l'écriture à quatre parties serait plus serrée. L'expression de ce mélodramme est pénétrante, et peu de pages de l'école moderne ont atteint ce degré d'intensité.

Après le mélodrame c'est la *guitare*, pizzicato rempli de délicatesse et d'humour, qui serait un digne pendant à celui de Léo Delibes dans *Sylvia.*

La suite de *Conte d'Avril* se termine par une *marche nuptiale* qui est, avec l'ouverture, le morceau le plus développé de l'œuvre. Le thème principal en fa est gracieux et charmant. La reprise en si bémol avec l'accompagnement de harpes a beaucoup « d'enveloppe » comme diraient les peintres. Par moment on sent le souffle de Wagner passer dans cette marche, toutefois ce n'est même pas une réminiscence, une simple analogie de sentiment tout au plus. Le motif ini-

tial est ramené en sourdine dans l'envolement des harpes et le second thème en si bémol revient en fa avec toutes les puissances déchaînées de l'orchestre.

Cette page admirable du jeune maître a été tout particuliérement applaudie au Châtelet.

Quant à M. Dorchain, après la comédie c'est le drame qui l'attire, et il vient de terminer un ouvrage en quatre actes, *Dôna Flor*. On annonce que ce drame sera représenté l'hiver prochain au théâtre de l'Odéon.

Nous attendons aussi du délicat poète un recueil de poésies qui paraîtra prochainement chez Lemerre.

DE L'INFLUENCE

DE LA CRITIQUE

DE L'INFLUENCE DE LA CRITIQUE

« . . . Ce qu'écrit la critique *avant*, *pendant et après* la première représentation d'un ouvrage n'influe pas sur l'avenir de l'œuvre... », a dit M. Benjamin Godard.

L'auteur de *Jocelyn* est bien autorisé à parler ainsi, car une cabale en règle fut organisée à Bruxelles pour faire tomber son opéra, qui réussit malgré tout, aussi bien au théâtre de la Monnaie qu'à Paris. D'ailleurs, la cabale semble de plus en plus entrer dans les mœurs du théâtre.

N'avons-nous pas aperçu à la première représentation d'*Ascanio* à l'Opéra, le groupe serré des compositeurs et critiques de la très jeune école, venus là pour faire discrètement un peu de bruit et tâcher d'empêcher le succès de l'œuvre de M. Saint-Saëns, qui ne s'en porte pas plus mal comme on le sait ? Cette même phalange d'intransigeants, vous la rencontrerez le dimanche au concert Colonne lorsqu'un de

leurs auteurs favoris est sur l'affiche. Pendant qu'on joue l'ouvrage de leur maître, ils joignent pieusement les mains, pour les ouvrir frénétiquement au dernier accord et faire par leurs applaudissements un tapage infernal, qui cependant ne communique pas toujours l'admiration fanatique de ces illuminés à leurs voisins. Généralement, ils se placent par mépris aux galeries supérieures, tandis que dans les concerts où on donne leur répertoire préféré, ils s'offriront les premières places. Dans les couloirs du Châtelet vous les rencontrerez, après l'audition de l'ouvrage qui les a attirés, prenant des airs d'apitoiement, haussant les épaules pour parler de l'exécution, fort dédaigneux de ceux de leurs confrères qui se montrent satisfaits.

Inutile de dire que pendant qu'on exécute les œuvres de compositeurs qui ne leur plaisent pas, ils ne tarissent pas en mauvais compliments et en témoignages bruyants de désapprobation.

Est-il possible que des critiques se montrant aussi partiaux, et usant de procédés à ce point puérils, puissent avoir une influence sur l'avenir d'une œuvre artistique ? Nous ne le croyons pas. Ils pourront empêcher les quelques amis qui lisent leurs comptes-rendus d'aller entendre l'ouvrage, mais celui-ci n'en conservera pas moins sa valeur, s'il en a, et trouvera un jour ou l'autre la place qu'il mérite au répertoire.

D'autre part, l'emballement de commande ne

produit non plus aucun effet, et ne se transmet pas au public si la musique n'est point à la hauteur de la réclame. Qu'on se rappelle tel ou tel opéra, donné à Bruxelles ou à Paris, qui a occupé pendant des mois avant la première représentation les colonnes des journaux, toute la critique et le public mélomane accourant, disposé d'avance à « chauffer » l'enthousiasme. L'opéra n'est pas bon, il tombe dans l'oubli, d'autant plus vite qu'on avait plus parlé de lui avant son apparition.

Il est fort regrettable que le critique arrive au théâtre avec un parti pris, pour ou contre. Il devrait juger indépendamment de toutes considérations d'écoles ou de personnes. Dans toutes les écoles il y a du bon et du mauvais : il suffirait de chercher ce qui est bien. C'est alors que le chroniqueur se trouverait « au point » pour juger sainement une œuvre d'art, et que le lecteur pourrait avoir une idée exacte de l'ouvrage, tandis que, au courant des habitudes de la critique, il ne lit qu'au travers des lignes et ne peut se former aucune opinion.

Récemment interwiewé par un rédacteur du *Figaro* à propos des incidents de *Lohengrin*, M. Gounod a fait la déclaration de principes suivante :

« Au théâtre, si la musique ne me plaît pas, je manifeste mon mécontentement en n'applaudissant pas ; jamais je ne siffle, car c'est là une

injure gratuite faite aux acteurs. Mais faire tomber une œuvre de parti pris avant de l'avoir entendue, c'est odieux et mesquin. »

Ces derniers mots de l'auteur de *Faust* pourraient s'appliquer plus justement à certains critiques qu'aux marmitons de Lohengrin.

On peut aussi déplorer que la chronique musicale soit si souvent donnée (dans les journaux politiques surtout) au chroniqueur littéraire, faute d'un musicien, ou au moins d'un rédacteur au courant des choses de la musique.

Tel littérateur, très autorisé pour faire la bibliographie, sera tout à fait incapable en matière musicale.

Nous nous rappelons l'un d'eux qui, à propos de morceaux de piano, parlait toujours de « leur orchestration ».

Le pauvre Vitu, si compétent en matière de théâtre, n'avait aucune connaissance musicale.

N'avons-nous pas vu dernièrement, dans un des grands journaux du matin, la *Flûte enchantée* attribuée à Beethoven ?

Il est certain que les compositeurs sont les meilleurs critiques musicaux, parce qu'ils peuvent pénétrer dans la technique de l'art. Comme exemples, nous citerons MM. Gounod, Saint-Saëns, Reyer (*Débats)*, Godard, Widor (*Piano-Soleil*), Joncières *(Liberté)*, Duvernoy (*République française*), Albéric Magnard, Bruneau *(Revue indépendante)*, Maréchal (*Nouvelle Revue)*, Thomé

(*Constitutionnel*), Coquard (*Monde*), Street (*Matin*), Roger (*France*), Wormser, Mathis, Lussy, I. Philipp, Pfeiffer, Lemaire (*Presse*), Julien Tiersot, Weckerlin, Malherbe (*Monde artiste*), Paulin, Lazzari, de Vaux, etc. Certains professeurs : MM. Bourgault Ducoudray, Kufferath (*Guide musical*), Gevaërt, L. Pillault, les virtuoses qui, ayant beaucoup travaillé un instrument et acquis ainsi une supériorité, sont forcément d'excellents musiciens; tous ceux-là parlent en connaissance de cause de toutes choses musicales. D'ailleurs, s'il fallait citer parmi nos confrères tous ceux qui, sans être compositeurs, ont une sérieuse compétence musicale, la liste en serait longue. Il faudrait nommer MM. Weber (*Temps*), Wilder (*Gil-Blas*), Massiac, de Récy (*Revue bleue*), Hugues Imbert, Schuré, de Curzon (*Annales de la musique*), Jullien (*Moniteur*), Pougin, Boutarel, Barbedette, etc. (*Ménestrel*), Darcourt, Boyer (*Figaro*), Lavoix (*Illustration*), Fourcaud (*Gaulois*), Boisard (*Monde illustré*), Stoullig (*National*), de Thémines, Rousseau, L. Gallet (*Courrier de l'art*), de Boisjolin (*Observateur français*), Méliot (*Paix*), Comettant (*Siècle*), Cerfbeer, Constant Pierre (*Monde musical*), Niel (*Soleil*), etc...

Nous nous élevons seulement contre la critique musicale donnée dans la Presse aux rédacteurs politiques ou littéraires.

La peinture, la sculpture, la littérature sont

des arts moins spéciaux en ce qu'ils ont un modèle dans la nature qu'ils interprètent. Ils peuvent, aussi pour cette raison, être plus facilement jugés par les gens qui ne sont pas « du métier », pourvu qu'ils aient l'esprit cultivé et l'habitude des études artistiques.

Mais la musique, parce qu'elle n'a pas de modèles matériels et doit sortir tout entière de l'imagination de l'artiste, est plus difficile à apprécier. Je sais bien que tout le côté technique de l'enseignement musical peut, jusqu'à un certain point, être rapproché des sciences exactes, et je connais un professeur de mathématiques qui a la prétention d'expliquer une page de musique comme un problème d'algèbre.

L'école moderne musicale a donné, il est vrai, une importance beaucoup plus grande au côté scientifique de la musique, et elle a sû créer de nouvelles ressources et révéler des effets nouveaux.

L'harmonie et la mélodie sont maintenant intimement unies ; vous voudriez les séparer l'une de l'autre qu'il vous serait impossible de comprendre l'idée de l'auteur. Le chanteur n'est plus accompagné par l'orchestre, il n'est lui-même qu'un instrument de cet orchestre, et le chant est partout, dans la symphonie instrumentale et chorale. On s'est lassé de l'école ancienne, où la mélodie était simple, claire, tandis que l'orchestre se bornait au simple rôle d'accompagna-

teur, qui n'était là que pour faire valoir les solistes. On a cherché avec raison un intérêt nouveau dans les combinaisons symphoniques. De ce fait le domaine de l'art a été étendu, mais la musique dramatique y a perdu en simplicité, et souvent en intensité d'expression. Elle s'est spécialisée trop dans l'aridité des complications harmoniques.

Ce qu'on appelle particulièrement la *symphonie*, c'est-à-dire la musique d'orchestre seule, avait tout à gagner dans cette voie, ouverte d'ailleurs par les grands symphonistes Mozart, Beethoven, Schumann, Berlioz, etc. Quant à la musique dramatique, nous croyons qu'elle ne peut être régie par les mêmes lois que la musique symphonique. Qu'elle s'appelle opéra ou drame lyrique, dès qu'elle accompagne un drame joué sur un théâtre, elle deviendra soumise à toutes les exigences de la scène. C'est ce que ne veulent pas accepter beaucoup de nos compositeurs modernes, qui persistent à nous donner de la musique de concert au théâtre. N'est-ce pas le cas de bien des partitions récentes, qui ont échoué à cause de cela même?

Le malheur est aussi que dans le jugement des œuvres écrites d'après les nouvelles formules, la critique se divise en deux camps : les partisans de l'ancienne école qui rejettent *à priori* le nouvel ouvrage à cause de ses tendances, et ceux de la nouvelle qui veulent déclarer chef-d'œuvre

une partition, intéressante comme point de départ d'une réforme, mais qui contient souvent les exagérations forcées d'une tentative révolutionnaire. Quand l'œuvre est composée selon les anciens principes, c'est le contraire qui se produit, les critiques restés fidèles aux opinions du compositeur excusent les faiblesses et les redites, tandis que toute la jeune presse entreprend de « couler » l'œuvre avant même la première représentation. C'est cet acte que M. Gounod qualifiait d'odieux et de mesquin.

Malheureusement (est-ce malheureusement qu'il faut dire ?) la musique est un de ces arts qui passionnent, au point que ceux qui font de la critique musicale se laissent entraîner par leurs préférences personnelles, ou par la sympathie que peut leur inspirer l'individualité du compositeur et son tempérament artistique. C'est ainsi que le critique ne voit pas juste et ne juge plus l'œuvre, mais l'école ou le musicien.

Quoiqu'il en soit, comme dit M. Benjamin Godard, « le public et le temps » sont les vrais juges qui, malgré la critique, mettent toujours l'œuvre au rang qui lui est dû. Les *Huguenots* et *Carmen* n'ont-ils pas failli tomber le soir de la « première » ?

SYMPHONIE

Mélanges de critique littéraire et musicale

Par M. Hugues IMBERT

SYMPHONIE

Par Hugues HUMBERT

Symphonie, mélanges de critique littéraire et musicale, tel est le titre d'un intéressant volume récemment publié par notre confrère M. Hugues Imbert, l'érudit esthéticien du *Guide Musical*, auquel nous devons déjà les intéressants ouvrages intitulés: *Profils de Musiciens*.

A la première page de *Symphonie* nous trouvons un superbe portrait de Rameau, attribué à Siméon Chardin et gravé à l'eau forte par Burney. La première des études musicales de M. Imbert a pour sujet les relations de Voltaire et de Rameau et leur collaboration artistique à propos de *Samson*, de la *Princesse de Navarre* et du *Temple de la gloire*, trois opéras de Voltaire dont Rameau écrivit la musique.

Vient ensuite une étude sur Schumann et son œuvre, comme compositeur et comme critique

d'art ; car l'auteur de *Manfred* a joué un rôle important en Allemagne dans la critique musicale de son époque. Nous avons regretté seulement de voir à propos des attaques injustes dont Meyerbeer fut l'objet de la part de Schumann, M. H. Imbert rendre avec peine hommage à l'inspiration et aux qualités dramatiques de la musique de Meyerbeer. Il parle bien de son « incontestable talent », mais quelques reproches qu'on puisse adresser à l'auteur de *Robert le Diable* pour avoir fait de fâcheuses et indéniables concessions à la musique italienne, il n'en est pas moins un des premiers qui aient importé au théâtre la musique dramatique et expressive. D'ailleurs, quel est le compositeur de l'époque de Meyerbeer qui n'ait pas été influencé par l'école Italienne? Berlioz dans *Béatrice et Bénédict* et dans *Benvenuto Cellini*, Wagner dans le *Vaisseau Fantôme*, les *Fées*, *Rienzi*, etc., sont-ils plus que Meyerbeer à l'abri de toute critique? En outre, qu'on se rappelle le demi-échec de la première représentation des *Huguenots*, dû à cette nouveauté dans la formule musicale, qui dérouta les habitués de la musique rossinienne. La romance de « la blanche hermine » accompagnée par l'alto, l'air des *Noces*, accompagné par la clarinette basse, etc., tout cela n'était-ce pas d'audacieuses innovations? Enfin, pour parler de l'auteur de la *Bénédiction des poignards*, du *duo d'amour* de Raoul et Valentine, des seize mesures de l'*Africaine*, et surtout

de la géniale scène de la cathédrale du *Prophète*, le mot de « talent » est-il suffisant?

Dans l'ouvrage dont nous parlons, après l'étude sur Schumann, nous trouvons un portrait de Stendhal (H. Beyle), critique musical, qui nous révèle les opinions presque ridicules en musique du grand psychologue. Stendhal, qui a écrit la vie de Haydn, de Mozart, de Métastase et de Rossini, n'a fait, nous apprend M. Hugues Imbert, que copier les lettres de Carpani sur Haydn et la biographie de M. Schlichtegrolle sur Mozart, *sans nommer les auteurs*.

Le principe de Stendhal est « que la musique doit faire naître la volupté. » Il n'est donc pas étonnant que l'auteur de *Rouge et Noir* préfère la mélodie d'Haydn, de Cimarosa, de Rossini aux œuvres merveilleuses de Glück, de Beethoven. Il est d'avis que « le génie instrumental a perdu la musique ». On voit donc que si Stendhal a tracé la voie littéraire suivie par les Bourget, les Barrès et tous les psychologues de notre époque, il n'a guères prévu l'avenir qui était réservé à la musique symphonique ; mais la gloire littéraire de l'auteur de la *Chartreuse de Parme* est assez grande pour que nous n'ayons pas à incriminer ses erreurs ou ses fautes de goût en fait de musique. C'est d'ailleurs le travers de beaucoup d'artistes de vouloir exceller dans un art qui n'est pas le leur.

Ingres n'avait-il pas la prétention de jouer du violon? Gustave Doré, le grand illustrateur de notre époque, ne voulait-il pas être peintre? Et tant d'autres parmi les vivants, dont nous ne voulons par parler.

L'ouvrage de M. Hugues Imbert se termine par une étude sur *Béatrice et Bénédict* de Berlioz, et sur *Manfred* de Schumann, deux partitions que le critique connaît à fond et qu'il semble beaucoup apprécier.

Dans *Symphonie*, outre l'intérêt de l'étude musicale, nous trouvons celui d'une étude littéraire : le style est très soigné, et, comme on le voit, M. Hugues Imbert ne sépare pas la musique de la littérature. Il estime avec raison que ces deux arts se complètent l'un l'autre, dans l'école moderne surtout. Berlioz et Wagner ne sont-ils pas poètes en même temps que grands musiciens ?

NOS ORGANISTES

EUGÈNE GIGOUT

Eugène GIGOUT

M. Eugène Gigout, directeur de l' « école d'orgue » et organiste de l'église Saint-Augustin, a publié en 1885 un recueil de *Pièces pour orgue*, parmi lesquelles nous signalerons un *Largo* d'un très beau sentiment, plusieurs *Andante* d'un grand charme, et une brillante *Fantaisie.*

Une autre *Suite* contient une *Marche rustique* tout à fait originale, et qui sort de ce qu'on est convenu d'écrire pour l'orgue, un *Lied* d'une poésie pénétrante, et une *Marche de fête* d'une grande puissance.

Six autres *Pièces d'orgue*, qui nous paraissent d'une écriture peut-être plus savante tout en étant d'une inspiration mélodique très franche, comprennent: 1° une *Introduction et un thème fugué*, qui prouvent que l'auteur possède à fond l'art de la composition et du développement d'un motif; 2° une *Communion*, page pleine de poésie ; 3° une *Marche religieuse* d'un sentiment bien moderne ; 4° une *Marche funèbre*, morceau de longue haleine dans lequel le thème funèbre alterne avec

une mélodie d'une grande suavité, exposée au récit par la voix céleste ; la marche finit sur le retour du thème funèbre initial; 5° un *Andante symphonique*, écrit dans un style très polyphonique et orchestral, comme le veut le titre ; 6° un *Grand chœur dialogué*, pour les deux chœurs et la pédale, morceau d'une remarquable facture et d'un effet très grandiose.

Ces compositions se signalent toutes par un caractère religieux et un style bien « organique », si l'on peut s'exprimer ainsi, mais qui n'excluent ni le charme ni la saveur des harmonies modulantes modernes, dont M. Gigout fait un intelligent usage dans ses improvisations célèbres.

Nous avons encore à parler d'un volume contenant *Dix pièces* pour orgue ou piano pédalier : un *Prélude choral* d'un fort beau caractère, un *Menuet* gracieux, une *Absoute*, une vertigineuse *Toccata*, un *Andante religioso* savamment développé en forme de canon, une charmante *Rhapsodie* sur des Noëls, où l'on trouve paraphrasés et harmonisés d'une façon très personnelle l'*Adeste fideles*, et le cantique si naïf : *Les Anges de nos campagnes*. Après un sémillant *Scherzo*, le volume dont nous parlons se termine par une *Sortie* sur l'*Adoremus in œternum*, et une *Antienne* dans le *Mode phrygien ecclésiastique*.

On sait que M. Eugène Gigout a fait une étude spéciale des tonalités du plain-chant, et composé les exemples qui accompagnent le *Traité de l'ac-*

compagnement du plain-chant de Niedermeyer et d'Ortigue. Il a aussi publié un recueil de *cent pièces brèves*, dans les huit modes du chant ecclésiastique, et d'après les règles spéciales de chaque mode, mais écrites dans un style libre et souvent empreintes d'un sentiment moderne. Qu'on lise par exemple la pièce nº 13 (du 1er mode authentique), malgré l'absence de la sensible et de l'harmonie dissonnante, on y retrouvera toute la sensibilité de la musique moderne ; de même dans la pièce 23. Dans le 3e et le 4e modes, dont les finales ont un caractère particulièrement archaïque, nous trouvons des morceaux comme les nos 33 et 35, qui évoquent l'idée de fanfares gothiques. On sait en effet que jusqu'au dix-septième siècle la musique, même profane, fut écrite d'après les règles du plain-chant.

Nous trouvons néanmoins dans les compositeurs flamands du XVe et du XVIe siècle certains motets, un *Tantum ergo* de Philippe de Mons dans le 7e ton, et un *Sanctus* de Berghem, dans le 3e par exemple, d'un sentiment très moderne et analogue à celui de *Pièces brèves*, malgré l'observance des lois rigoureuses applicables aux modes dans lesquels sont écrits ces morceaux.

Pour revenir aux *Pièces brèves*, même dans les 3e et 4e modes, si ingrats, M. Gigout introduit un sentiment de charme, par exemple dans la pièce 39. D'autres morceaux, comme les nos 32, 57, 62, 78 et les derniers du recueil, sont, au contraire,

établis d'après les procédés purement contrapontiques. Parmi les pages dans le style libre qui nous plaisent le plus, citons encore les n°s 54, 64, 66, 69, 80, 91.

Outre les œuvres dont nous venons de parler, M. Gigout a publié les *Chants du Graduel et du Vesperal Romain*, harmonisés à quatre voix avec réduction d'orgue, ouvrage d'un très grand intérêt pratique pour nos jeunes organistes.

ALEXANDRE GUILMANT

ALEXANDRE GUILMANT

L'œuvre d'orgue de M. Guilmant, organiste de la Trinité, se compose d'abord : du recueil de *Pièces pour orgue* dans différents styles, comprenant seize livraisons. Nous regrettons que la place nous manque pour analyser, comme il conviendrait, chacune de ces pièces. Signalons seulement à nos lecteurs celles qui nous ont le plus frappé : la *Marche religieuse* et la *Cantilène* (1re livraison), l'*Andante* (2e liv.), la *Prière*, d'une expression si pénétrante, rehaussée par l'intérêt d'une harmonie des plus modernes (3e liv.), et la *Marche funèbre*, exécutée à l'inauguration des grandes orgues de Notre-Dame ; le *Grand chœur* (4e liv.), l'offertoire si curieux sur deux *Noëls*, dans lequel l'auteur a harmonisé avec un rare bonheur le thème d'un célèbre *Noël provençal*, mêlé au chant de l'*Adeste fideles* (5e liv.), les deux *Méditations* (6e liv.), et le brillant *Morceau de concert* (7e liv.); la belle *Marche nuptiale* (8e liv.), et le deuxième offertoire sur des *Noëls* (9e liv.), le savant *Canon* (10e liv.), la *Marche de pro-*

cession (11ᵉ liv.), la *Mélodie* et le *Menuet* (12ᵉ liv.), et dans la 13ᵉ livraison la *Cantilène* et la *Sortie* pour une messe de mariage.

Les 14ᵉ, 15ᵉ et 16ᵉ livraisons des *pièces pour orgue* contiennent l'*adagio* et la *marche* de la symphonie cantate : *Ariane*, deux remarquables *fugues*, un *offertoire*, une *invocation*, une touchante *Prière*, une *Rêverie*, une *Berceuse*, une charmante *pastorale*, une *Légende* et un *final symphonique*.

L'*Organiste liturgiste* (op. 65), est un autre recueil de 5 livraisons contenant des *hymnes*, des *offertoires*, des *strophes* et des *sorties*. Signalons tout particulièrement de savantes variations fuguées sur le chant du *Stabat*, (3ᵉ liv.), et une intéressante paraphrase du *Pange lingua*, (4ᵉ livraison.)

Le troisième recueil de pièces d'orgue de M. Alex. Guilmant a pour titre : l'*Organiste pratique*, et comprend 12 livraisons.

Citons les *marches solennelles*, et les *offertoires* (spécialement la paraphrase de l'*O filii* dans la 5ᵉ livraison), la *Crèche*, pastorale, un *grand chœur* dans la tonalité grégorienne, une *fuguetta* sur l'hymne du Sacré-Cœur, une communion sur *Ecce panis*, etc.

Le quatrième ouvrage de M. Guilmant est un recueil contenant des *Noëls* sur des mélodies anciennes, et des *offertoires*, *élévations* ou *communions*. Le grand intérêt de ce recueil consiste

en ce que ce ne sont pas les Noëls vulgaires et connus que l'auteur a harmonisés : il a recherché, au contraire, des chants originaux de l'Ecosse, du Languedoc, de l'Espagne : il a pris pour thème le *Noël de Saboly*, un Noël *Carcassonnais*, un autre *Brabançon*, un curieux *chant du roi René*, etc.

Nous devons aussi parler des 60 *interludes* écrits dans les huit tons de la tonalité grégorienne. Comme M. Gigout dans les *Cent pièces brèves*, M. Guilmant a voulu montrer qu'en restant dans les règles strictes du plain-chant grégorien, il était possible d'intéresser avec des morceaux courts, d'un caractère archaïque, et cependant écrits dans un sentiment moderne.

M. Alexandre Guilmant observe les règles de la méthode de Niedermeyer, en ce qui concerne l'accompagnement du plain-chant. Toutefois il est partisan d'éviter, quand on peut le faire sans nuire au caractère archaïque que doit toujours conserver l'harmonisation des chants d'Eglise, certaines duretés, comme par exemple les finales des troisième et quatrième tons. Il ne craint pas non plus d'introduire quelquefois, dans ses accompagnements, des notes de passage qui les allègent.

Mais, soit qu'il accompagne, soit qu'il paraphrase un chant de l'Eglise, l'organiste de la Trinité n'emploie jamais ni les harmonies dissonantes, ni le style tout à fait libre ; les légères modifications qu'il apporte aux principes de Nie-

dermeyer sont toujours dictées par le bon goût et le sentiment juste du véritable caractère que doit avoir le plain-chant accompagné.

Mais revenons aux œuvres dont nous n'avons pas encore parlé, aux *Quatre Sonates*, pour orgue, d'un style sévère, mais qui n'est pas sans charme. Nous citerons par exemple l'exquise *Pastorale* de la première sonate. Cette œuvre a été aussi écrite pour orgue et orchestre et est devenue la première *Symphonie*, qui fut jouée au Trocadéro il y a quelques années. Dans la deuxième sonate signalons spécialement un *Larghetto* d'un beau sentiment. L'*Adagio molto* de la troisième est une page remplie de jolies harmonies, et l'*Andante* de la quatrième rappelle un peu les œuvres d'orgues de Mendelssohn.

N'oublions pas une intéressante *Méditation* pour orgue et orchestre sur le *Stabat Mater*, ni une brillante *Marche fantaisie* sur deux des plus beaux chants de l'Eglise : *Iste confessor* et *Ecce sacerdos magnus*.

M. Guilmant est aussi l'auteur de nombeux motets, de trois messes à quatre voix, de litanies, cantiques, etc., de pièces pour harmonium et de transcriptions pour orgues des plus belles pages de Schumann, Berlioz, Saint-Saëns, etc.

THÉODORE DUBOIS

Théodore DUBOIS

M. Théodore Dubois, l'éminent organiste de la Madeleine, a écrit une importante œuvre de musique religieuse ; il est peut-être de tous nos organistes celui qui a le plus composé pour les voix. Nous allons passer en revue, en conservant autant que possible l'ordre chronologique dans lequel ils ont été composés, les principaux ouvrages de ce maître.

Théodore Dubois fut d'abord organiste à la chapelle des Invalides, puis à Sainte-Clotilde.

C'est à cette époque qu'il écrivit ses cinq premiers motets avec accompagnement d'orgue.

En 1861, il obtint le premier grand prix de Rome. De la villa Médicis, il envoya une *Messe solennelle* pour soli, chœur et orchestre, qui a été exécutée à la Madeleine.

Revenu à Paris, en 1863, il composa sa collection de *Trente-quatre Motets* d'un si beau style et d'une remarquable facture, dont quelques-uns

sont orchestrés ou avec accompagnement de divers instruments.

En 1867, il écrit son oratorio : *Les sept paroles du Christ,* d'une inspiration élevée et d'un effet grandiose et dramatique. C'est plutôt au style de Meyerbeer et de Rossini (dans le *Stabat Mater*), qu'aux oratorios des maîtres classiques que l'on pourrait comparer l'œuvre dont nous parlons.

La première, la cinquième et la septième parole ont une facture tout à fait moderne, presque théâtrale. Les *Sept paroles du Christ* de Th. Dubois resteront comme un ouvrage fortement écrit et pensé.

Après cet oratorio, Dubois publie sa grande *Messe des Morts*, et bientôt après une nouvelle collection de dix-huit motets. Viennent ensuite dans son catalogue deux *Messes brèves*, l'une en *fa* à quatre voix, l'autre en *mi* bémol à trois voix, puis un *Benedictus*, solo de ténor avec accompagnement d'orgue, *Neuf transcriptions* des œuvres des grands maîtres, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Hændel ; cinq *nouveaux motets*, parmi lesquels le célèbre *Tu es Petrus* pour chœur avec accompagnement de deux orgues, qui est une des plus belles inspirations de l'auteur.

En 1885, l'éditeur Leduc fait paraître un recueil de *Douze pièces* d'orgues pleines d'intérêt. Nous signalerons le charme des trois *Offertoires* contenus dans ce volume, particulièrement de celui qui porte le numéro cinq en *mi* bémol, de la *Médita-*

tion ; de la *Cantilène nuptiale*, et surtout de cette si poétique et pittoresque *Marche des Rois mages*. La *Toccata* est aussi un morceau fort apprécié.

Peu de temps après paraissent : un *Noël*, mélodie avec accompagnement de piano, orgue et violon, une *Mélodie religieuse* pour violon avec orgue et harpe, et un *Andante religioso*, pour violoncelle et orgue.

Six transcriptions pour orgue : de l'*Alleluia* du *Messie*, des marches d'*Athalie*, du *Songe*, de *Lohengrin*, de l'introduction et du chœur des *Fiançailles* de cet opéra, et de la marche du *Tannhœuser*, remontent à cette époque Egalement un petit recueil de *Dix pièces* pour orgue ou harmonium, une *Petite messe des morts* ; un *Credo*, quatuor pour voix d'hommes et chœur, et *Douze nouvelles pièces* d'orgue, parmi lesquelles nous signalerons un *Carillon* aux harmonies très curieuses, et plusieurs *Offertoires*.

Nous compléterons cette liste en y ajoutant une *Messe de mariage*, recueil de cinq pièces pour orgue pouvant se jouer dans la durée de la cérémonie, toutes remplies de sentiment et de charme ; un *Sanctus alla Palestrina* à quatre voix, sans accompagnement, paru dans l'intéressante revue de musique religieuse, la *Musica sacra*, de Toulouse ; trois pièces d'orgue : *Prœludium grave*, *Adoratio et vox angelica*, *Hosannah* (chorus magnus), etc.

Citons encore la *Marche héroïque de Jeanne d'Arc*, et une *Fantaisie triomphale*, pour orgue et orchestre, composée pour l'inauguration de l'auditorium de Chicago, puis quelques pièces pour harmonium : *Fantaisie pastorale*, *Caprice mélodique et prière*, une *Méditation-Prière*, pour divers instruments et orgue, etc.

Nous ne devons parler ici que de l'œuvre de musique religieuse de M. Théodore Dubois, mais on sait la notoriété que s'est acquis l'auteur de la *Farandole*, d'*Aben-Hamet*, des suites d'orchestre, des pièces de piano, des mélodies, etc.

M. Dubois est de plus l'excellent professeur de la classe de composition qui a succédé au Conservatoire au regretté maître Léo Delibes.

CH.-M. WIDOR

Ch.-M. WIDOR

En fait de musique religieuse, et particulièrement de musique d'orgue, on peut dire que M. Widor, l'organiste de Saint-Sulpice, a créé un style, en rapport avec les ressources nouvelles qu'offrent les instruments modernes, et répondant au sentiment religieux sans aridité que doit avoir la musique d'église alternant avec la sévérité du plain-chant.

Mais laissons parler l'auteur des *Symphonies d'orgue* dans la préface de ce recueil si remarquable que nous analyserons tout à l'heure :

« Les instruments anciens (orgues) n'avaient presque pas de jeux d'anches : deux couleurs, blanc et noir, jeux de fonds et jeux de mutation, voilà toute leur palette, et encore toute transition entre ce blanc et ce noir était-elle heurtée et brutale : le moyen de graduer la masse sonore n'existait pas. Ce n'est guère au delà de la fin du siècle dernier que remonte l'invention de la

boîte expressive, et il faut attendre jusqu'en 1839 la création de l'orgue moderne avec ses systèmes de pédales, ses registres de combinaisons, la richesse et la quantité innombrable de ses registres et de ses timbres, jeux de fonds et jeux d'anches de qualité et de variété inconnues jusqu'alors.

« La gloire de cette découverte revient au célèbre facteur français, M. A. Cavaillé-Coll. Mais à l'instrument nouveau, essentiellement symphonique, il faut une langue nouvelle, un autre idéal que celui de la polyphonie scolastique. Tandis que les instruments d'orchestre, le piano et les voix, ne règnent que par le primesaut de l'accent, l'imprévu de l'attaque, l'orgue renfermé dans sa majesté originelle parle en philosophe ; seul entre tous il peut indéfiniment déployer le même volume de son et faire naître ainsi l'*idée religieuse de celle de l'infini*. On n'écrira jamais indifféremment pour l'orchestre ou pour l'orgue, mais on devra désormais apporter le même souci des combinaisons de timbres dans une composition d'orgue que dans l'œuvre orchestrale. »

On voit par ces quelques lignes que c'est avec un genre nouveau de musique d'orgue que nous allons faire connaissance en parcourant le recueil des *Huit Symphonies* de M. Widor.

La *Première Symphonie* débute par un *prélude* d'un style sévère fugué d'après les règles classiques ; il est suivi d'un *allegro*, gracieux et

charmant auxquels les flûtes, les gambes et les basses donnent l'aspect d'un morceau de symphonie d'orchestre. L'allegro est interrompu par un animato puissant du grand orgue, puis sur une rentrée de la flûte solo le thème initial revient à l'accompagnement pour terminer la pièce. Le numéro III est un *intermezzo* : Le chant très simple est à la pédale, tandis que les claviers brodent sur lui un tissu d'harmonies délicates avec les fonds et les anches. L'*adagio* qui suit a un caractère très profond et une sonorité tout à fait orchestrale. Ensuite, c'est la *Marche pontificale* en ut qui éclate dans la richesse harmonique de ses accords plaqués et avec toute la puissance de l'orgue. Signalons le motif en la bémol d'une grande sensibilité et la rentrée progressive en ligne de toutes les forces de l'instrument avec le retour du thème de la marche. Après une *méditation* très expressive en mi bémol mineur, le *final* est fugué dans la forme classique comme le *prélude*.

Le premier morceau de la *Seconde Symphonie* est un andantino d'un sentiment triste en forme de prélude. Vient ensuite une *pastorale* où les flûtes et les hautbois se marient sur un thème très champêtre, qui pourrait être un Noël. L'*Andante* de cette symphonie est construit sur un motif calme et inspiré, de fort longue haleine, qui se développe avec ampleur. A noter un joli effet de voix célestes au récit : le thème revient à la pé-

dale avec des grupetti que l'auteur seul peut exécuter facilement. Le n° IV est un *Scherzo* fugué d'une facture intéressante, le n° V un *Adagio* d'une tristesse profonde qui forme contraste avec le final, un allegro vivace très brillant.

La *Troisième Symphonie* commence par un prélude fugué, continue par un curieux *minuetto*, genre de morceau assez rare à l'orgue, puis par une *marche* en fa dièze d'une harmonie riche. L'*adagio* est un canon intéressant, suivi d'une fugue et d'un *final* très développé d'un effet tout à fait polyphonique.

C'est par une *toccata* en fa mineur d'une grande difficulté que commence la *Quatrième Symphonie*. Cette symphonie contient aussi une *fugue* et un *adagio cantabile*, qui est une des pages les plus touchantes du recueil. La phrase très simple, qui rappelle un peu le sentiment de Mendelssohn, est dite par les voix célestes au récit, puis accompagnée en contre-point et variée pour revenir au grand orgue avec la flûte. Le *scherzo*, très vif, qui succède au cantabile, est difficile à cause de la rapidité du rythme. Dans l'*adagio* nous retrouvons encore un peu la « note » de Mendelssohn. Le final très brillant de la Symphonie IV est d'une belle sonorité.

La *Cinquième symphonie* est la plus connue et peut-être celle où l'intérêt va le plus en croissant, depuis l'*allegro vivace* du début dont le thème revient constamment varié dans son

rythme et sa registration jusqu'à la *toccata* finale. A signaler dans l'allegro le curieux effet de la montre et de l'*unda maris* à la quatrième variation ; le motif revient à la fin magistralement ramené avec toutes les forces réunies de l'orgue. La *Cantabile* en *fa* mineur est une page célèbre et l'une des plus suaves inspirations de l'auteur. Tous les ans à la messe de minuit, M. Widor joue ce cantabile en pastorale. Nous revenons au style sévère avec l'*andantino*, dont la partie de pédales est particulièrement intéressante. Le thème de l'*adagio* au récit avec la gambe et les voix célestes est une page tout à fait symphonique et pleine de délicatesse. Quant à la *toccata* qui clôt la symphonie V, nos lecteurs l'ont certainement entendue à la fin des vêpres du jour de Noël. Elle est écrite dans un style tout moderne ; le thème, très simple et à la fois très original, revient dans différentes tonalités avec des nuances du plus fort crescendo au pianissimo, et ce rythme persistant sans trêve jusqu'à l'épanouissement final nous fait penser à l'éblouissante rosace de l'église Notre-Dame qui tournerait à l'infini.

Pour nous la sixième symphonie est, après la cinquième dont nous venons de parler, la plus remarquable du recueil des symphonies d'orgue de M. Widor. Le premier morceau est magistral. Le thème, présenté d'abord en accords plaqués, revient à la pédale solo, puis au récit, toujours

accompagné par les broderies des autres parties. Après une apparition du thème transformé et pianissimo, toutes les forces de l'orgue s'accumulent successivement pour ramener à la fin en agitato l'idée maîtresse qui prend en ce moment une intensité et une puissance extraordinaires. L'adagio qui suit emprunte aux gambes et aux voix célestes des sonorités aériennes et lointaines, la phrase est délicate et très expressive : il y a seulement à la pédale une collection de triples croches qui ne sont pas dans les moyens de tous les organistes. L'intermezzo de cette symphonie a de la grâce et de la légèreté : on croirait entendre l'orchestre dans la première et la dernière partie, tandis que le canon alternant avec le motif principal est bien dans le style « organique ». Le cantabile très touchant fait opposition à la puissance et à la vigueur rythmique du finale.

Cette symphonie, également écrite pour orgue et orchestre, a été exécutée sous cette forme à l'exposition de Barcelone.

Les deux dernières symphonies sont surtout orchestrales. On y retrouvera plus rarement ces inspirations très simples, qui paraissent venues sans effort, telles que le cantabile de la cinquième, l'andante de la troisième, qui nous charment. La septième et la huitième symphonie nous intéressent plutôt et nous étonnent. Il est surprenant que l'auteur ait pû à ce point se rap-

procher de l'orchestre et en donner parfois l'illusion.

Lisez par exemple le premier morceau de la symphonie VII : ce rythme coupé, ces parties se faisant constamment écho, ces sonorités multiples ne vous font-ils pas penser aux instruments de l'orchestre ? — Vient ensuite un beau choral d'un style sévère purement écrit à six parties. Le troisième morceau est un allegretto d'un caractère naïf, coupé par une longue phrase très développée à la pédale solo. Dans le numéro IV le thème de l'allegro est une inspiration élevée et soutenue, de fort longue haleine, que nous admirons beaucoup.

Le cinquième morceau est particulièrement symphonique, et le final est d'un grand effet avec son chant très simple à la pédale, ramené aux claviers sur de charmantes et curieuses harmonies.

Nous pourrions répéter du premier morceau de la huitième symphonie ce que nous avons dit à propos du début de la septième, ces deux pages sont également orchestrales toutes les deux. Signalons seulement dans l'allegro risoluto de la dernière symphonie une phrase tranquille en fa dièze, très gracieuse. Nous trouvons, en continuant la lecture de cette symphonie, un cantabile qui peut supporter la comparaison avec les plus heureuses inspirations du Maître. Rien de plus serein ni de plus pur que cette belle phrase

en mi majeur qui se déroule avec une ampleur presque classique. Le grand virtuose du violoncelle, Jules Delsart, a transcrit pour son instrument ce cantabile et l'a joué daus différents concerts avec accompagnement de piano.

L'allegro de la huitième symphonie est un curieux spécimen de canon poussé aussi loin que possible Le motif a le caractère naïf d'une pastorale. Dans le *prélude* qui suit nous trouvons exposé le thème développé dans le cinquième morceau qui a pour titre : *variations.*

Ces variations sont écrites dans un sentiment tout moderne et essentiellement modulantes.

Nous pensons qu'il était impossible de transformer et de varier avec plus d'art un même motif : il y a dans ces *variations* une grande richesse d'imagination alliée à une profonde science de la composition. Vient ensuite un adagio d'un sentiment élevé, qui a été transcrit pour le violon, et pour terminer le recueil, un final très rythmé d'une grande allure.

Comme peuvent le voir par cette courte étude ceux de nos lecteurs qui ne connaissent pas les *symphonies d'orgue* de M. Widor, c'est là une œuvre considérable et d'un caractère absolument personnel.

L'auteur a écrit en outre une grande messe à deux chœurs avec accompagnement de deux orgues qui n'est pas moins remarquable. Le *Kyrie*, tracé par grandes lignes, est d'un effet

grandiose et le *Gloria* doit à la réunion des deux chœurs et aux réponses du grand orgue un rare éclat. Le *Sanctus* très calme est un peu conçu dans le sentiment du *Kyrie*. Quant à l'*Agnus Dei*, c'est pour nous une des pages les plus touchantes et les plus délicatement expressives de toute l'œuvre de M. Widor.

Cette messe, écrite pour un chœur à quatre parties et l'unisson du séminaire, est difficile à exécuter ailleurs qu'à St-Sulpice. Elle a été néanmoins jouée dans la cathédrale de Milan, à Saint-Nizier de Lyon, etc.

Citons encore dans les œuvres de musique religieuse du Maître un *Regina Cœli* et un *Tantum Ergo* écrits pour le double chœur de Saint-Sulpice, puis plusieurs *O Salutaris* pour les voix et les instruments, *Ave Maria*, etc.

On sait qu'au mois de mai 1891 M. Widor a remplacé le regretté César Franck comme professeur de la classe d'orgue au Conservatoire.

ÉTUDE

SUR LES

ORIGINES ET L'HARMONISATION

DU PLAIN-CHANT

ÉTUDE

SUR LES ORIGINES ET L'HARMONISATION

DU PLAIN-CHANT

Le but que nous nous proposons dans l'étude qui va suivre est d'exposer d'abord, d'une façon succinte, les origines les plus probables du plain-chant, en même temps que les additions ou transformations dont il a été l'objet. Nous étendant ensuite plus longuement sur les différentes méthodes actuellement employées dans son accompagnement, nous nous efforcerons de mettre en lumière les procédés particuliers à chacun des principaux systèmes ; nous indiquerons, en terminant, celle des méthodes usitées qui nous semble le plus conforme au caractère même de la mélodie ecclésiastique.

I

Il nous serait difficile de fournir des données exactes sur le chant dont les premiers chrétiens firent usage à la naissance de l'Eglise.

Dans ces temps où une religion réformatrice venait d'être révélée, où il était nécessaire de lutter contre le formalisme étroit de l'ancienne loi juive et de faire pénétrer, malgré l'opposition la plus tenace, un ensemble de croyances nouvelles chez des peuples livrés à de tout autres doctrines, les apôtres et les disciples de Jésus devaient consacrer tous leurs efforts à poursuivre ce double but. On conçoit dès lors l'abandon où fut laissée l'idée d'une règlementation liturgique ; avant de faire chanter les louanges du vrai Dieu, il était indispensable d'en populariser la connaissance.

Toutefois, si l'on en croit certains écrivains sacrés, au nombre desquels il faut citer saint Jean-Chrysostôme, il y aurait lieu de penser que les chants des Eglises primitives étaient conformes aux mœurs et habitudes particulières des nations chez lesquelles la parole du Maître était enseignée. Ce qui contribuerait à fortifier cette opinion, c'est le spectacle des dissemblances qu'il est aisé d'observer entre les différentes liturgies des premières Eglises d'Orient.

Cette diversité nous semble, d'ailleurs, suffisamment expliquée si nous envisageons les circonstances qui ont entouré les origines mêmes du christianisme.

Les assemblées de fidèles, en effet, étaient réunies la plupart du temps dans des endroits écartés et soigneusement dissimulés, à cause des persécutions qui les poursuivaient ; les exercices reli-

gieux étaient, en conséquence, plus rares, plus isolés, les relations entre ces communautés naissantes souffraient de cet état de choses ; il en résultait une impossibilité d'adopter une tradition uniforme dans le chant des hymnes et des psaumes.

On avait alors recours aux mélodies populaires, et plusieurs des pièces chantées dans ces assemblées reposaient ainsi sur des motifs musicaux qui, depuis des époques reculées, appartenaient en propre aux nations, aux peuplades où pénétrait la doctrine du Christ.

On comprendra aisément que ces airs nationaux, ces mélodies populaires, issues de milieux différents, provenant de sources très éloignées les unes des autres, étaient peu propres à constituer un ensemble homogène.

Nous nous contentons de faire remarquer ces anomalies, ces divergences sans entrer dans un examen détaillé qui nous entraînerait bien au-delà des limites de notre sujet.

Les renseignements précis manquent donc totalement quand on veut se rendre compte de ce qu'étaient les premières mélopées chrétiennes. Mais il n'en est plus de même quelques siècles plus tard : les adhérents à la croyance nouvelle ne sont plus la troupe timide des premiers jours ; ils sont devenus légion. Les disciples se sont répandus sur toute la terre, des sociétés nouvelles se sont formées à leurs voix : l'Asie, l'Afrique,

l'Europe ont été évangélisées tour à tour. Alors apparaît un enseignement liturgique qui s'établit concurremment dans les diverses Eglises de Syrie, d'Arménie, d'Egypte, de Grèce.

Cette dernière surtout présente un intérêt spécialement applicable à l'étude qui nous occupe : c'est, en effet, à la tonalité de l'Eglise grecque qu'ont été empruntés les modes de notre plain-chant actuel : avant donc de rechercher les origines immédiates de ce dernier et d'étudier les Ecoles romaine et ambroisienne dont il émane plus directement, nous dirons quelques mots sur le chant liturgique de l'Eglise grecque.

La tonalité grecque, comme celle du plain-chant, repose sur huit tons, dont quatre authentiques, le *Dorien*, le *Lydien*, le *phrygien*, et le *myxolydien*, et quatre plagaux l'*hypodorien*, l'*hypolydien*, l'*hypophrygien* et l'*hypomyxolydien*. Il faut mentionner également quatre tons moyens dont les notes toniques étaient placées entre celles des tons authentiques et celles des tons plagaux : ces tons moyens étaient d'ailleurs, beaucoup moins employés que les huit autres.

Les œuvres écrites sur cette tonalité étaient très nombreuses. Leur ensemble comprenait les heures canoniques, les matines, les vêpres et les messes, réparties dans différents livres de chant : l'*otoechos* (huit tons) qui renfermait les hymnes et les antiennes, l'*horologion* contenant les heures primes, tierce, sexte et none, le *ménologion*,

livre de chant pour les fêtes des martyrs, etc., etc.

En terminant ce rapide exposé de la liturgie grecque, il ne sera pas inutile de faire observer que les compositions religieuses, écrites sur les modes grecs, n'avaient rien de commun avec les chants qui excitaient, aux beaux temps de la Grèce antique, l'enthousiasme de la foule aux jeux olympiques. C'est là une erreur commune à un grand nombre d'historiens de plain-chant.

Il n'est vraiment que temps d'en venir à débrouiller les origines plus directes de notre chant ecclésiastique actuel. Nous abandonnerons donc les Eglises d'Orient pour suivre le développement progressif de la liturgie occidentale à Rome et à Milan.

Ici encore, de même que dans les commencements de notre étude, nous sommes obligés d'avancer à tâtons : les renseignements exacts font défaut sur les premiers temps du culte chrétien en Occident. Certainement nous n'ignorons pas que Saint-Pierre, dès son arrivée à Rome, vers l'an 54, et au début du règne de Néron, consacra tous ses efforts à répandre ses prédications autour de lui, et que « pendant une dizaine d'années, » il fit grand nombre de prosélytes, qu'il réunis- » sait dans des lieux secrets, et auxquels il ensei- » gnait à prier et à chanter les psaumes à la ma- » nière orientale. » (Fétis. — *Histoire générale de la musique*, T. 4).

Nous savons que ces néophytes chantaient des

hymnes, des psaumes : les Actes des apôtres, certaines paroles de Saint-Paul, la fameuse lettre de Pline le Jeune à Trajan sur les chrétiens de la Galatie en font foi. Mais personne n'a pu découvrir la façon dont ces psaumes, ces hymnes étaient chantés : « Pas une page authentique de » l'Eglise catholique, pas un paragraphe, pas une » phrase ne nous instruit de ce que furent les » premiers rites et le chant des chrétiens occi- » dentaux.

» .... Les premières et vagues notions recueil- » lies sur leur liturgie et sur leur chant ne remon- » tent pas antérieurement au quatrième siècle ; à » vrai dire, il n'y a rien de certain pour le chant » de l'Eglise romaine avant saint Grégoire, c'est-à-dire avant la fin du sixième siècle ». (Fétis, Loc. cit).

Nous allons arriver à la grande réforme grégorienne dont parle le savant historien ; mais il est nécessaire auparavant de faire connaître les essais tentés par saint Ambroise, archevêque de Milan et l'emprunt qu'il fit aux modes de l'Eglise grecque que nous avons examinés plus haut.

Saint Augustin, dans le neuvième livre de ses confessions, nous raconte en ces termes l'impression qu'il ressentait en écoutant le chant Ambrosien : « Combien versai-je de pleurs par la violente émotion que j'éprouvais lorsque j'entendais dans votre église chanter des hymnes et des cantiques à votre louange ! En même temps que ces

chants si doux et si agréables frappaient mes oreilles, votre vérité s'insinuait par eux dans mon cœur... Il n'y avait pas longtemps que cette coutume qui console et qui élève les esprits à Dieu était en usage dans l'église de Milan, où les fidèles la pratiquaient avec grande affection et joignaient leurs cœurs à leurs voix dans leurs saints cantiques. Car un an seulement auparavant, ou un peu plus, l'impératrice Justine, mère du jeune empereur Valentinien, étant tombée dans l'hérésie des Ariens et persécutant votre serviteur Ambroise, tout le peuple plein de zèle résolut de mourir avec son évêque ; il passait pour ce sujet les nuits entières à l'église. Ce fut en cette circonstance que, pour empêcher que le peuple s'ennuyât d'un travail si long et si pénible, il fut ordonné qu'on chanterait des hymnes et des psaumes suivant l'usage de l'Eglise d'Orient. Depuis ce jour, la même coutume continue de s'observer, non seulement dans l'Eglise de Milan, mais dans plusieurs autres, et même dans presque toutes les Eglises du monde qui ont voulu imiter une aussi sainte action. »

Or, quel était le chant célébré dans ce passage enthousiaste ; en quoi ce chant différait-il des mélopées déjà usitées dans l'Eglise ? De quelle nature étaient les innovations apportées par l'illustre évêque de Milan à la tonalité employée jusque-là ?

Nous allons répondre rapidement à ces diver-

ses questions. L'ensemble considérable de messes, préfaces, hymnes et antiennes connues sous la dénomination générale de chant Ambrosien, n'est pas dû en entier à Saint Ambroise. Sans vouloir émettre d'affirmations trop catégoriques sur le rôle de ce dernier, dans la liturgie qui porte son nom, nous pouvons dire néanmoins que ce rôle, *si l'on en croit l'autorité du bénédictin Halafrid-Strabon, consista dans une réglementation des offices usités avant lui, et surtout dans une sorte de refonte de la tonalité jusque-là adoptée.*

Il faut ajouter qu'une grande quantité d'hymnes et préfaces paraissent avoir été composés par lui. Quelques écrivains attribuent entre autres à Saint Ambroise le magnifique cantique *Te Deum*; il est vrai qu'un certain nombre d'autres auteurs, tous également bien informés, professent l'opinion opposée. Ces conflits ne sont que trop fréquents dans ces sortes de matières ; il ne serait pas inutile de faire observer que l'intérêt qui s'attache à connaître infailliblement le nom du compositeur de telle ou telle œuvre grandiose doit être dominé par l'admiration professée pour l'œuvre même : l'essentiel est de savoir si l'on se trouve en présence d'une composition remarquable ; ce point une fois acquis, plus n'est besoin, ce nous semble, de s'attarder en de stériles recherches : ce sont là préoccupations d'érudits.

Ce qui nous reste à dire sur la liturgie de l'Eglise de Milan est d'une importance capitale : il nous faut exposer, en effet, le procédé qu'employa Saint-Ambroise pour *unifier les bases de la tonalité, pour en coordonner les éléments épars*.

Sans remonter jusqu'au déluge, ce qui ne nous serait, en ces matières, d'aucune espèce de secours, nous prions nos lecteurs de se rappeler ce que nous avons dit plus haut au sujet de la tonalité dans l'Eglise grecque : « La tonalité grecque, disions-nous, repose sur huit tons dont quatre authentiques et quatre plagaux. » Il est évident que si, dans l'exposition de la réforme Ambrosienne nous nous contentions d'un examen aussi incomplet, on pourrait douter du sérieux de nos recherches. Aussi croyons-nous devoir, avant d'expliquer le système musical adopté par l'Ecole de Milan, revenir de quelques pas en arrière et présenter certaines observations qui, loin de nous entraîner dans de trop longues digressions, nous permettront de rendre plus intelligible les détails qui suivront.

Toute mélodie, toute composition est renfermée dans des limites qu'il est facile de déterminer : un air à chanter par exemple, s'étend de telle note grave à telle autre note à l'aigu. Notre échelle moderne comprend un très grand nombre de ces notes, qui peuvent, à vrai dire, être ramenées à sept sons différents dont la succes-

sion constitue la gamme dans l'ordre suivant : Ut, ré, mi, fa, sol, la, si. C'est la répétition de cette gamme, pratiquée un nombre de fois plus ou moins considérable suivant la portée des voix et des instruments, qui contribue à former l'ensemble de notre système musical. Il faut ajouter que chacun des degrés de la *gamme-type* peut, à son tour, être le point de départ d'une nouvelle gamme exactement construite comme la première, c'est-à-dire, présentant aux mêmes points de son étendue les particularités (intervalles de tons et demi tons), qui caractérisent la gamme originaire.

Pour établir à tous les degrés de l'échelle la reproduction fidèle de cette gamme, accompagnée des mêmes caractères essentiels, il est indispensable de modifier la manière d'être des notes déjà employées. En effet, si nous prenons comme point de départ d'une série nouvelle la note *ré*, deuxième degré de la gamme originaire, nous aurons la succession suivante : ré, mi, fa, sol, la, si, do. — Mais pour retrouver dans cette suite de notes une symétrie absolument semblable à celle de la première gamme, pour constituer, par conséquent, une transposition exacte de cette dernière, nous devrons user de moyens particuliers ; ces moyens ce sont les *dièzes* ou les *bémols* qui rétabliront, pour ainsi dire, l'équilibre et nous serviront à mettre à la place convenable les intervalles de *tons* et de *demi-tons* qui étaient

répartis dans la succession précédemment décrite.

Outre l'étendue d'un morceau, d'un air quelconque, il faut encore remarquer le *ton* dans lequel il est écrit. De ce qu'une mélodie est comprise entre telle note grave et telle note aiguë, il ne s'ensuit pas nécessairement que nous soyions édifiés sur la nature des sons qu'elle parcourra et que nous sachions dans quelle série de notes conjointes nous devrons la ranger. C'est en envisageant le développement de cette mélodie que nous parviendrons à distinguer la gamme qui lui convient, et, partant, le *ton* général de cette composition.

Donc, nous le répétons, pour se rendre compte de la notation d'une œuvre musicale, il importe d'acquérir deux notions préalables, celle de l'*étendue* de l'œuvre, celle du *ton* dans lequel elle a été écrite. Il y aurait bien d'autres détails à observer, la mesure, les accentuations, etc. ; mais ces conditions ne rentrent pas dans le cadre de notre travail.

Reportons-nous maintenant à ce que nous avancions tout à l'heure sur la réforme Ambrosienne, et voyons le parti qu'on peut tirer de ces deux notions du ton et de l'étendue pour la compréhension de cette réforme.

L'évêque de Milan se trouvait en présence d'une quantité considérable de pièces diverses, messes, hymnes, antiennes, provenant de sources très

variées et composées dans des modes très différents les uns des autres (un mode est une division particulière de l'échelle musicale). Il voulut, comme nous le disions plus haut, *unifier les bases de la tonalité employée avant lui, et en coordonner les éléments épars.*

Ces éléments n'étaient autres que les modes grecs dont les plus usités étaient : le Dorien, le Lydien, le Phrygien, le Myxolydien, l'Hypodorien, l'Hypolidien, l'Hypophrygien (Bourgault-Ducoudray. Mélodies populaires de Grèce et d'Orient).

Ces modes ne s'étaient formés que peu à peu, et dom Jumilhac nous apprend que l'antiquité grecque fut longtemps réduite à chanter les louanges de ses dieux et de ses héros au moyen de quatre notes seulement (un tétrachorde) : « Le premier de ces systèmes dont la mémoire se soit conservé dans la succession des siècles a été celui des Grecs qui ayant commencé par un tétrachorde, fut, dans la suite augmenté par divers philosophes et musiciens grecs, jusqu'à un second, troisième et quatrième tétrachorde, et au nombre des quinze chordes qui font le disdiapason ou la double octave. » (*Science et pratique du plain-chant.* — Paris 1673).

Malgré cette richesse relative de sons, les chants de la primitive Eglise ne se mouvaient guère que dans l'étendue d'une quinte. L'historien Glaréan (1488) nous affirme le fait, ajoutant

d'ailleurs qu'insensiblement on en arriva à atteindre l'octave et même à la dépasser: « *Deinde paulatius ad diapason (octave) deventum verum omnium modorum systema. Poro deinde, ut in aliis rebus fieri solet, ne his quidem permansere limitibus*; *sed superne infereque illam excessere, ut id passius videre licet.* »

Saint-Ambroise choisit quatre des modes grecs indiqués plus haut, y fit rentrer les hymnes, antiennes, préfaces qu'on avait l'habitude de chanter dans son église et y joignit ses propres compositions. Voici l'énumération de ces modes avec l'étendue de chacun d'eux :

MODE DORIEN.......	Ré MI Fa Sol La Si Do Ré
MODE PHRYGIEN....	MI Fa Sol La Si Do Ré Mi
MODE EOLIEN.......	Fa Sol La Si Do Ré Mi Fa
MODE MYXOLYDIEN.	Sol La Si Do Ré Mi Fa Sol

Nous ne pouvons nous dispenser de faire remarquer la dissemblance profonde qui existe entre cette suite des quatre modes Ambrosiens et la succession des gammes de notre système moderne. Si nous avons insisté si longuement sur la discussion de ce dernier, c'est qu'il nous semblait rationnel de prendre, dès le principe, un point de comparaison.

La séparation absolue qui règne entre notre musique profane et le chant ecclésiastique, réside dans un petit nombre de faits qu'il est aisé d'observer en rapprochant les deux théories l'une de l'autre.

Nous reviendrons, d'ailleurs, sur cette diver-

gence lorsque nous aurons terminé l'exposition des modes usités actuellement dans les mélodies de l'Eglise.

Augmentation de l'ambitus vocal, choix et classement des modes, telles sont les principales innovations de Saint-Ambroise. Nous allons montrer comment ces quatre modes, dits authentiques, furent complétés par l'adjonction de quatre autres modes procédant des premiers et désignés sous le nom de plagaux, c'est-à-dire modes obliques ou dérivés.

L'adjonction de ces modes dérivés est due à Saint-Grégoire, qui occupa le siège de Pierre depuis 591 jusqu'en 604. L'éminent Pontife avait compris que l'étendue des modes Ambrosiens était devenue insuffisante en présence du nombre toujours croissant des cantilènes ecclésiastiques; celles-ci, d'abord contenues dans les limites établies par l'Ecole de Milan, s'étaient bientôt développées en dehors des échelles où Saint-Ambroise, selon l'heureuse expression de Niedermeyer, « avait en quelque sorte emprisonné la voix des fidèles. » Une seconde réforme était nécessaire : Saint-Grégoire l'entreprit.

Les quatre modes jusque-là usités étaient, comme nous l'avons dit, réglés de la façon suivante :

MODE DORIEN.......	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Ré		
MODE PHRYGIEN....		Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Ré	Mi	
MODE EOLIEN.......			Fa	Sol	La	Si	Do	Ré	Mi	Fa
MODE MYXOLYDIEN.				Sol	La	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol

Saint-Grégoire établit quatre autres modes en reculant de trois degrés la tonique de chacune des échelles déjà existantes, et en faisant de ces quatre nouvelles toniques le point de départ de quatre gammes nouvelles :

La Si Do Ré Mi Fa Sol La
Si Do Ré Mi Fa Sol La Si
Do Ré Mi Fa Sol La Si Do
Ré Mi Fa Sol La Si Do Ré

C'était là une innovation considérable, étant donné que le caractère propre de chaque gamme provient de la place respective des tons et des demi-tons qui s'y succèdent. Sans parler de l'impression produite par l'audition de chacun des différents modes, impression qui suffirait, à elle seule, à faire saisir leurs différences profondes, il est utile de remarquer que le premier authentique renferme deux demi-tons situés entre le deuxième et le troisième degré d'une part, entre le sixième et septième degré d'autre part, alors que dans le mode dérivé les deux demi-tons se retrouvent entre le deuxième et le troisième degré et entre le cinquième et le sixième.

Si l'on voulait continuer la comparaison on se trouverait, pour les autres, en présence de dissemblances analogues.

Ajoutons, enfin, que la note finale est la même pour l'authentique et son dérivé ; que la dominante, au contraire, diffère dans ces deux modes.

D'ailleurs, le plus sûr moyen de se bien pénétrer des notions qui viennent d'être trop briève-

ment exposées est d'en chercher la confirmation dans l'audition des huit échelles, désormais acquises à la liturgie ecclésiastique au moyen des réformes Ambrosienne et Grégorienne.

Nous terminerons l'étude des origines du plain-chant par un tableau des huit modes, avec la désignation de la finale et de la dominante afférentes à chacun d'eux :

TABLEAU DES HUIT MODES

(La liaison qui réunit certaines notes marque la place des demi-tons)

Mode	Échelle	Fin.	Dom.
1er Mode (Authentique)	Ré Mi͡Fa Sol La Si͡Do Ré	Ré	La
2e — (Plagal)	La Si͡Do Ré Mi͡Fa Sol La	Ré	Fa
3e — (Authentique)	Mi͡Fa Sol La Si͡Do Ré Mi	Mi	Do
4e — (Plagal)	Si͡Do Ré Mi͡Fa Sol La Si	Mi	La
5e — (Authentique)	Fa Sol La Si͡Do Ré Mi͡Fa	Fa	Do
6e — (Plagal)	Do Ré Mi͡Fa Sol La Si͡Do	Fa	La
7e — (Authentique)	Sol La Si͡Do Ré Mi͡Fa Sol	Sol	Ré
8e — (Plagal)	Ré Mi͡Fa Sol La Si͡Do Ré	Sol	Do

Nous nous contenterons de donner cette simple nomenclature, attendu qu'il serait nécessaire de citer des exemples figurés en notation musicale si nous voulions entrer dans de plus amples développements.

Il est utile de faire remarquer que, bien que l'Eglise ne fasse usage actuellement que des quatre modes de Saint-Ambroise, et des quatre autres modes ajoutés par Saint-Grégoire, on en comptait autrefois un plus grand nombre. La raison en est aisée à comprendre. L'échelle diatonique (*dia*, *tonos*, par ton) étant composée de sept sons distincts, on peut prendre comme point de départ chacun de ces sons et former de la sorte sept échelles différentes. Chacune de ces échelles, à son tour, peut donner lieu à la formation de sept gammes dérivées, absolument comme le premier mode authentique a donné naissance au deuxième mode plagal. Nous serions ainsi en possession de quatorze échelles ou modes. Mais on remarque de nombreuses ressemblances entre certains de ces modes : quelques-uns font double emploi.

Le nombre définitif de ceux admis dans la liturgie a été, en conséquence, fixé à huit. C'est à cette délimitation qu'il faudra nous borner désormais.

Nous allons maintenant aborder la seconde partie de cette étude et entrer dans l'examen des

diverses méthodes employées pour l'accompagnement du plain-chant.

II

L'harmonisation du plain-chant n'est pas chose nouvelle. Bien avant le seizième siècle l'on voit poindre l'idée d'un accompagnement du chant chrétien. Cette préoccupation se manifeste encore au siècle qui vit naître Palestrina et Orlando Lasso. Peut-on dire que ces maîtres de la musique religieuse d'alors aient réussi à trouver une solution à ce problème? Peut-on admettre que leurs essais aient abouti à une réglementation définitive ou seulement acceptable ? Assurément non.

Il semble impossible de chercher les bases d'un système bien défini d'accompagnement dans l'ensemble considérable des compositions de Palestrina. On trouve en effet, dans les œuvres de ce dernier, de nombreux développements de motifs de plain-chant, mais traités suivant la fantaisie de l'artiste et sans nul souci des limites du mode propre à la mélodie prise comme thème.

Bien plus, on peut déjà pressentir dans ces compositions « une tonalité nouvelle à la veille d'éclore. »

Nous ne voudrions pas être accusés de partialité et soupçonnés de nous ranger, avant toute discussion, sous telle ou telle bannière. Il nous

paraît néanmoins hasardeux de rattacher les découvertes harmoniques des maîtres du seizième siècle à l'inspiration si dénuée d'artifices des cantilènes grégoriennes.

D'une part, nous admirons une prodigieuse fécondité d'inventions et des trouvailles propres à faire pâlir d'envie nos écoles modernes ; de l'autre côté nous sommes saisis d'une émotion toute différente en écoutant ce chant grave, plein de simplicité, ces mélopées exemptes de recherche, destinées à nous rappeler des traits de la vie du Maître, et qui laissent évoquer le souvenir des assemblées pieuses de néo-chrétiens, dans la profondeur des catacombes.

Ce n'est donc ni dans le seizième siècle, ni dans les auteurs antérieurs à cette époque qu'il faut rechercher la solution de ce qu'on est convenu d'appeler aujourd'hui « le problème grégorien ». Examinons donc les théories modernes et voyons si, parmi elles, il s'en trouve qui répondent au caractère du plain-chant.

On peut diviser en trois catégories les méthodes adoptées. Les partisans du plus réputé de ces systèmes, introduit par Niedermeyer et soutenu par un grand nombre d'écrivains remarquables, repoussent toute immixtion de l'harmonie profane dans les accompagnements du chant ecclésiastique. Une distinction absolue s'impose pour eux entre la musique telle que nous la possédons aujourd'hui et telle qu'elle est contenue dans

l'ensemble d'hymnes, de psaumes, de messes et d'antiennes que nous devons à l'antiquité chrétienne.

La seconde des méthodes usitées consiste dans l'emploi d'un petit nombre d'accords consonnants pour l'harmonisation du plain-chant. Il sera parlé, dans la suite de ce travail, des inconvénients résultant de cette méthode.

Un troisième procédé consiste à ne s'embarrasser d'aucune considération historique et à adopter pour l'accompagnement des mélodies de la primitive Eglise l'harmonie moderne avec tous ses artifices. Nous verrons plus loin que les écrivains ou artistes qui préconisent cette méthode méconnaissent entièrement les exigences de la tonalité ecclésiastique.

Système de Niedermeyer. — L'on a pu se convaincre, au moyen des exemples donnés dans notre première partie, du caractère tout spécial des modes grecs et par conséquent des modes Ambroisien et Grégorien. Chacun de ces modes se distingue par sa finale, par sa dominante, et enfin par la position qu'occupent les deux demitons dans l'étendue de son échelle.

Ces différences sont tellement appréciables que l'Eglise elle-même a appliqué une désignation à chaque mode. C'est ainsi qu'elle a qualifié le premier de *gravis*, le second de *tristis*, le troisième de *nupticus*, le quatrième de *harmonicus*, etc.

Le système inauguré par Niedermeyer s'ap-

plique à conserver à ces modes leur physionomie propre, et à ne composer l'harmonie adaptable à chaque mode que des sons fournis par chacune des différentes gammes ou échelles. Nous ne saurions mieux faire comprendre l'ensemble du système qu'en empruntant quelques lignes à l'ouvrages que Niedermeyer et F. d'Ortigue ont consacré à cette matière, d'ailleurs assez vétilleuse.

Les auteurs du « Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant » (1) résument les points principaux de leur enseignement dans un petit nombre de règles simples dont la parfaite connaissance mène rapidement à une conception complète du système.

PREMIÈRE RÈGLE : *Emploi exclusif dans chaque mode des sons de l'échelle.*

Ainsi, le premier mode authentique comprenant la suite des notes *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*, on n'accompagnera les pièces écrites sur ce mode qu'à l'aide d'accords composés de ces mêmes notes. Quand donc il s'agira, par exemple, d'écrire ou de jouer un accompagnement sur le *Panis angelicus* ou sur la messe des dimanches ordinaires, on évitera d'introduire l'accord parfait majeur sur *la*, pour la raison que le *do* dièze n'existe pas dans l'échelle du mode.

(1) *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, par Niedermeyer et F. d'Ortigue. Paris, 1857.

DEUXIÈME RÈGLE : *Emploi fréquent dans chaque mode des accords déterminés par la finale et la dominante.*

Ces deux notes, comme nous l'avons dit, étant les caractéristiques de chaque mode, il est indispensable de revenir fréquemment aux accords spéciaux à ces notes.

TROISIÈME RÈGLE : *Emploi exclusif des formules harmoniques qui conviennent aux cadences de chaque mode. Car chaque mode a des formes de modulation et de terminaison, autrement appelées* cadences, *qui lui sont propres et qui dérivent de la constitution de son échelle.*

L'on reconnaîtra l'exactitude de cette observation en approfondissant l'étude du plain-chant.

QUATRIÈME RÈGLE: *Tout accord, autre que l'accord parfait et son premier dérivé, devra être exclu du plain-chant.*

Ainsi, pour le premier mode, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*, les accords qui devront revenir le plus fréquemment seront :

Accord parfait sur *Ré* : Ré, Fa, La,
Et son dérivé ou 1er renversement : Fa, La, Ré.
Accord parfait sur *La* : La, Do, Mi,
Et son dérivé ou 1er renversement : Do, Mi, La.
Accord parfait sur *Do :* Do, Mi, Sol,

Et son dérivé ou 1er renversement : Mi, Sol, Do.
Accord parfait sur *Fa* : Fa, La, Do,
Et son dérivé La, Do, Fa.

Mais il faudra soigneusement éviter l'accord de septième de dominante (1), son dérivé l'accord de quinte diminuée, et d'une façon générale tous les accords fournis par l'harmonie dissonante.

CINQUIÈME RÈGLE : *Les lois qui régissent la mélodie du plain-chant doivent être observées dans chacune des parties dont se compose son accompagnement.*

Il faut mentionner ici une particularité du premier mode : Il arrive fréquemment que par suite du contact d'accords appartenant à des séries éloignées, comme seraient par exemple *sol*, SI *ré* et FA, *la do*, il se produit ce qu'on est convenu d'appeler en harmonie de *fausses relations*, et spécialement dans l'espèce que nous citons une fausse relation de triton, résultat de la succession dans deux parties différentes des notes *si* et *fa*. Pour éviter cette fausse relation on est obligé d'altérer le *si* par un bémol. C'est ainsi que dans une des messes du premier mode nous lisons :

La, *Si* bémol, *La*, *Sol*, *La*, *Ré*.

Revenant à l'explication de la règle 5, et y rattachant la question du triton, nous dirons avec

(1) Cet accord qui contenait en puissance toute l'harmonie dissonante fut adopté pour la première fois par Claude Monteverde vers les premières années du dix-septième siècle.

Niedermeyer que, en vertu de cette règle, « l'obligation d'altérer le *si* par le bémol dans la mélodie, toutes les fois que ce *si* donne lieu à une relation de triton, s'étend aussi bien à chacune des parties de l'accompagnement ; d'où il suit que le *si* bémol pourra se présenter dans l'harmonie, alors même qu'il n'y aurait pas de *si* dans le membre de phrase mélodique. »

SIXIÈME RÈGLE : *Le plain-chant, étant essentiellement une mélodie, doit toujours être placé à la partie supérieure.*

Telles sont les lois établies pour l'accompagnement du chant grégorien par Niedermeyer et F. d'Ortigue. Il est évident que ce système d'harmonisation nécessite une étude sérieuse du plain-chant, qu'il comporte une observation attentive des éléments caractéristiques de chaque mode de la finale, de la dominante, des cadences propres à ces modes. Mais il en est de cette science comme de toutes les autres : ce n'est qu'au prix d'un labeur intelligent, d'efforts bien dirigés que l'on peut arriver à en dominer les difficultés.

Les objections dirigées contre ces théories émanent souvent d'esprits superficiels, plus soucieux de prodiguer leurs jugements que de mûrir une opinion ; le système de Niedermeyer nous paraît le plus logique et le plus conforme au caractère de l'antique mélodie chrétienne.

Il convient, pour vérifier nos assertions, de se

mettre au courant des travaux remarquables dus à M. Gigout, l'éminent organiste de Saint-Augustin. Tous les liturgistes et les artistes ont entre les mains les *Chants du Graduel et du Vespéral romain*, harmonisés à quatre voix d'après les principes du traité de son illustre maître Niedermeyer. Il est intéressant de voir tout le parti que M. Gigout a su tirer de la connaissance parfaite qu'il possède du chant romain, soit en l'accompagnant avec des variantes, soit en improvisant des versets dans la tonalité rigoureuse du plain-chant. Les *Cent pièces brèves* ont été choisies parmi ces improvisations.

Nous signalerons aussi les ouvrages de M. Guilmant, organiste de la Trinité, qui est une autorité en la matière, et particulièrement : le recueil de l'*Organiste liturgiste* dans lequel l'auteur a écrit des *Antiennes*, des *Réponses aux hymnes* et *psaumes*, suivant les règles strictes du ton dans lequel sont écrits ces hymnes et ces psaumes, et le recueil de *Soixante interludes dans la tonalité Grégorienne*. M. Guilmant est néanmoins partisan de l'introduction de quelques notes de passage, qui allègent l'accompagnement du plain-chant, et de certaines modifications, par exemple dans les finales des troisième et quatrième tons, qui offrent une dureté particulière, surtout celle du troisième. Mais les changements que M. Guilmant apporte dans ce cas, à l'accompagnement, restent toujours

dans le caractère et le sentiment archaïque imposé.

MM. Widor, Dubois, etc. observent strictement les règles de la méthode Niedermeyer, et cette unanimité d'opinion est un fait important à noter en faveur de l'école dont nous parlons.

Avant d'examiner les théories des auteurs qui ont admis les harmonies modernes dans l'accompagnement du plain-chant, nous serions injustes si nous ne parlions de l'œuvre si considérable des Bénédictins de Solesmes. Le savant dom Pothier et les abbés de Solesmes ont, comme on le sait, publié les principaux manuscrits du chant grégorien, ambroisien, mozarabe et gallican.

Dans une récente chronique, M. Widor parle en ces termes des travaux des Bénédictins :

« Connaissez-vous cette grande édition des principaux manuscrits de chant grégorien, ambroisien, mozarabe et gallican avec planches et reproductions phototypiques, laquelle paraît par livraisons chez Picard, sous l'intelligente et consciencieuse direction des Bénédictins de Solesmes?

« Rien n'est plus intéressant.

« Après l'*Antiphonale missarum* de la bibliothèque de Saint-Gall, qu'ils ont déjà reproduit en entier et qui forme le premier volume de leur *Paléographie musicale* (première et deuxième année), les Bénédictins de Solesmes commencent leur second volume par la publication de plus de deux cents fac-similé d'une même mélodie, celle

du répons-graduel *Justus ut palma*, empruntés à autant d'antiphonaires manuscrits d'âges et de pays différents.

« En rapprochant ainsi les diverses manières dont les mélodies sacrées ont été, selon les temps et les lieux, traduites par l'écriture, ils ont voulu faire connaître la tradition musicale grégorienne dans son absolue intégrité et avec son expression la plus exacte.

« Les érudits de notre temps, j'ai nommé les Bénédictins de Solesmes, ne se fiant à personne et remontant à l'origine des choses, nous offrent à la fois les textes originaux et leurs interprétations dans la suite des siècles.

« On ne saurait trop les remercier de nous avoir ainsi démontré que l'œuvre musicale de saint Grégoire n'a subi, depuis son origine jusqu'aux premières éditions qui nous l'ont transmise, aucune atteinte vraiment grave et que nous possédons réellement et intégralement la version authentique du réformateur de la musique religieuse.

« Dans une notice placée en tête de ce second volume, les savants musicographes prennent soin de nous avertir qu'ils ont laissé de côté les pièces de la liturgie Ambrosienne, communes aux Eglises de Rome et de Milan, entre autres trois manuscrits extrêmement curieux du douzième et du treizième siècle, les seuls de ce genre qu'ils aient d'ailleurs rencontrés, ne se rapportant à la

tradition ni par l'économie de la distribution de leurs neumes, ni par la suite des *intervalles* musicaux. » On voit donc qu'avant d'introduire le mauvais goût dans l'harmonisation du plain-chant, certains artistes, indignes de ce nom, s'étaient attaqués à la mélodie grégorienne elle-même.

« Les trois manuscrits de la bibliothèque Vaticane, qui ont étonné les Bénédictins de Solesmes, ne leur paraissent point contenir des variantes ou des altérations de pièces déjà connues, mais bien être un spécimen distinct d'un art particulier aussi lointain de l'Ambrosien que du Grégorien, quoique le fond mélodique en reste principalement emprunté à la cantilène grégorienne.

« Ces mélodies, disent-ils, semblent dater d'une époque relativement récente ; époque ou les règles de la composition grégorienne commencent à tomber en désuétude, ainsi que le révèle la manière souvent fautive ou maladroite avec laquelle les paroles sont appliquées... On le sait d'ailleurs : il est dans le goût des Italiens, avec leur souplesse de voix d'ajouter volontiers des notes d'agrément au fond principal d'un dessin mélodique ; mais il est curieux de voir un usage quelque peu analogue exister dans l'Eglise de Lyon. Là aussi, on s'est permis l'usage des fioritures dans les intonations et dans les parties que le chantre devait exécuter, seul ou à deux, ainsi qu'en témoigne le *Mémoire sur une méthode*

pour noter le plain-chant de l'abbé de Valernod (1751).

« Faut-il donc rattacher historiquement et considérer comme appartenant à la même tradition les superfétations mélodiques de la Vaticane et celles de l'Eglise de Lyon?

« Disons-le tout de suite, la conscience des Bénédictins de Solesmes ne s'est point laissé troubler par la rencontre de quelques rares exceptions sur cette longue et poudreuse route qui les a conduits à la découverte de la vérité. Les voici nous offrant des milliers de documents indiscutables ; ils sont parvenus à la certitude, et ils veulent bien nous prendre à témoin des résultats acquis, c'est-à-dire nous livrer leurs preuves.

« Nous n'avons qu'à leur exprimer notre reconnaissance et notre admiration. »

Ces témoignages de l'admiration du maître organiste ne sont-ils pas le plus bel éloge à faire de l'œuvre des Bénédictins?

Avant de terminer cette partie de notre étude relative à la méthode qu'on pourrait appeler *grégorienne*, renvoyons nos lecteurs à de nombreux ouvrages dont nous ne pouvons que citer les titres, faute de place pour les analyser. Voici précisément dans un intéressant volume du Père Comire la liste complète des écrits qui traitent du plain-chant. Ce sont d'abord ceux des deux derniers siècles, et, en première ligne : *La science et la pratique du plain-chant* par

Dom Jumilhac, réédité par Théodore Nisard ; le *Traité ou nouvelle méthode du plain-chant* par L. Poirson, curé de Marchangin, celui de l'abbé Jean Lebœuf, etc.; — ensuite tous les ouvrages récents des PP. Bénédictins : *Les Mélodies grégoriennes*, par Dom J. Pothier ; la *Méthode pratique du chant grégorien*, par Dom A. Schmitt ; *Théorie et Pratique du chant grégorien*, par Dom Ambroise Kienle, traduit par Dom Laurent Janssens ; ainsi que les abrégés pratiques de ces ouvrages, particulièrement : *Le Chant grégorien*, etc., par M. Edgar Tinel, directeur de l'Ecole de musique religieuse de Malines ; et *Essai sur les principes d'exécution du chant grégorien*, par l'abbé Fréd. Etienne ; — enfin, les Traités particuliers à chaque édition, notamment celui de l'édition officielle romaine, par l'abbé Haberl, intitulé *Magister choralis*. Les ouvrages de Théod. Nisard, de l'abbé Gontier, de l'abbé Tardif, de M. le chanoine Morelot, du P. L. Lambillotte *Esthétique et pratique du chant grégorien*, etc., sans oublier la belle *Dissertation sur la Psalmodie* de l'abbé Petit, ni le *Dictionnaire de plain-chant* par J. d'Ortigue, édition Migne, ni le *Cours complet de plain-chant* d'Adrien de la Fage, etc., etc. Tous ces ouvrages formeraient une bibliothèque française déjà fort importante, qui, cependant, pour être complète, réclamerait les anciens Traités, en latin, et un certain nombre d'autres, en italien et en espagnol.

III

Parmi les auteurs modernes qui ont combattu avec le plus d'ardeur, nous ne disons pas d'« autorité », le système grégorien pour l'accompagnement du plain-chant, se trouve Félix Clément.

F. Clément a publié de nombreux ouvrages dans lesquels il préconise non seulement l'emploi de la quarte et sixte, mais aussi celui de la quinte diminuée et de la septième de dominante dans l'harmonisation du plain-chant. Il rejette les autres accords dissonants, « parce que, dit-il, « ils s'écartent de la tonalité grégorienne et « nuisent au caractère de la musique religieuse. »

Or, l'accord de septième de dominante a été, comme on le sait, le trait d'union entre l'harmonie scolastique du moyen-âge et la sensibilité raffinée des harmonies modernes.

Cet accord, dont tous les autres accords dissonants ne sont que des dérivés, fait le charme de la musique profane, mais ne servirait qu'à abâtardir le plaint-chant. Supposez une cathédrale du plus pur gothique que vous flanqueriez d'une tour ou d'un portail dans le style architectural du dix-neuvième siècle, si tant est que notre siècle ait un style en architecture !

Voilà l'erreur que commettent les organistes quand ils emploient l'accord de septième, voilà la profanation dont ils se rendent coupables.

M. Clément est cependant l'auteur d'un ouvrage intéressant qui a pour titre : *Choix des principales séquences du moyen-âge, tirées des manuscrits*, traduites en musique et mises en parties avec accompagnement d'orgue. Ces séquences, qui sont plus souvent appelées : *Chants de la Sainte Chapelle*, forment un volume curieux à lire, mais la présence de l'accord dissonant, dont nous venons de parler dans l'accompagnement enlève à ces motets archaïques le caractère qui leur est propre.

C'est aussi à tort que M. Clément admet l'emploi de l'accord de quinte diminuée, dont le renversement donne le *triton*, ce terrible *diabolus in musica*, comme l'appelaient les musiciens au moyen-âge.

On trouvera d'ailleurs une intéressante critique des chants de la Sainte Chapelle dans l'ouvrage de M. Nisard sur les *Séquences* en question.

Lemmens, le célèbre organiste belge, tombe dans les mêmes erreurs que Clément, et va plus loin encore, car il autorise l'harmonie dissonante complète et la fantaisie la plus désordonnée dans l'harmonisation de l'accompagnement.

M. Moncouteau, ancien organiste de Saint-

Germain-des-Prés, recommande, dans une méthode d'accompagnement du plain-chant l'emploi de la quarte et sixte, de la sensible et de tous les renversements de la septième de dominante.

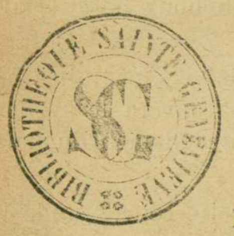
Nous citerons encore l'ouvrage de M. l'abbé Teppe sur le *Premier problème grégorien.* M. Teppe, dont nous reconnaissons la compétence bien que nous nous trouvions en désaccord d'opinions avec lui, rêve l'harmonisation chromatique et une mensuration nouvelle du plain-chant.

Nous ne pouvons parler de tous les traités modernes dans lesquels on retrouvera le système dissonant appliqué à l'accompagnement du plain-chant.

Nous avons exposé dans cette courte étude les raisons pour lesquelles nous combattons cette dernière théorie, et cité, à l'appui de notre thèse, le témoignage des plus grands maîtres de l'école d'orgue moderne.

D'ailleurs, que nos lecteurs aillent successivement entendre le plaint-chant accompagné, dans une église où les organistes sont respectueux de la tradition, puis dans un sanctuaire où, au contraire, on prête aux chants de saint Grégoire la parure qui convient à nos mélodies modernes, qu'ils se pénètrent bien du caractère du lieu saint, de son architecture, qu'ils entrent dans ce monde d'idées que remue pour tout artiste la vue d'une

cathédrale romane ou gothique, et qu'ils nous disent alors, en écoutant les harmonies des deux écoles musicales adverses, de quel côté est le goût, de quel côté est le sentiment de foi et d'art pur !



FIN

ERRATA

Page 28, à la dernière ligne, au lieu de : M. A. Alexandre, lisez : *M. G. Alexandre*, et au lieu de : Karadec, lisez : *Kéradec.*

Page 29, à la cinquième ligne, après la phrase qui se termine par ces mots : *que nous n'avons pu malheureusement entendre,* lisez :

« Depuis que ce volume a été imprimé, *Kéradec*, de « M. d'Indy, a été joué à Paris sur la scène du Théâtre « moderne. Nous avons particulièrement apprécié dans cette « partition l'ouverture, le prélude du second acte qui est « d'une grâce charmante, le dramatique chœur des âmes « trépassées et le rustique cortège de noces. »

Page 59, à la sixième ligne, après ces mots : *méditation religieuse, mort d'Ophélie et marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*, ajoutez : *de Berlioz.*

Page 68, à la onzième ligne, au lieu de : M. Stéphan Bordèse, lisez : *M. Stéphane Bordèse.*

Page 73, dans notre historique des *Concerts du Châtelet*, nous avons omis de signaler la 1re audition en 1891 de la ballade *Hai luli*, poésie de J. de Maistre, musique de notre distingué confrère M. Arthur Coquard, interprétée par Mlle Marcella Pregi. Du même auteur un air de l'opéra : *Christophe Colomb*, fut chanté avec succès au concert du 3 avril 1892, par M. Auguez.

TABLE DES MATIÈRES

BIOGRAPHIES DE MUSICIENS CONTEMPORAINS

CHRONIQUES

NOS ORGANISTES

LISTE

des Auteurs, Compositeurs, Artistes et Publicistes cités dans cet ouvrage

A

B

O

P

R

S

T

U

V



Montdidier. -- Société anonyme d'Imprimerie
Léon CARPENTIER, Directeur.

